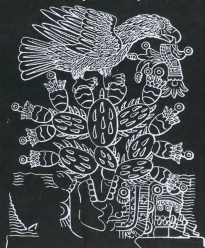


AIA
ARS IBEROAMERICANA

Е. А. Козлова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ИНДЕЙЦЕВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ МЕКСИКИ

От Семи пещер до страны Анауак



ARS IBEROAMERICANA

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственный институт искусствознания

Е. А. Козлова

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР
ИНДЕЙЦЕВ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ
МЕКСИКИ**

**От Семи пещер
до страны Анауак**



**URSS
МОСКВА**

Козлова Елена Анатольевна

**Художественный мир индейцев Центральной Мексики: От Семи пещер до страны Анауак. — М.: ЛЕНАНД, 2008. — 360 с.
(ARS IBEROAMERICANA.)**

Настоящая монография посвящена теме, на первый взгляд, локальной. На самом же деле речь идет об историко-культурном явлении, знание которого необходимо для правильного понимания движения человечества по пути, на котором отдельные очаги цивилизации, разделенные непреодолимыми ранее пространствами, становились частью единой ойкумены, а их культуры вливались в общий поток культуры человечества.

Центральная Мексика сыграла одну из ведущих ролей в зарождении латиноамериканской историко-культурной общности. Искусство жителей Америки много тысячелетий развивалось вне заметных импульсов извне. Тем интереснее, что основные направления его эволюции оказались такими же, что и на соответствующих этапах истории Европы, Африки и Азии. Автор начинает исследование корней древнемексиканской культуры с переселения в Новый Свет палеолитических охотников и доводит его до кануна Конкисты. Это позволяет исторически убедительно объяснить основные формы и сюжеты искусства региона. Их анализ ведется в сопоставлении с типологически близкими феноменами художественной культуры Старого и Нового Света.

Явление, называемое искусством названных исторических эпох, было, в сущности, одной из сторон синкретического комплекса представлений, в котором в неразрывном единстве пребывали мифологическое и художественное отражение реальности. Автор стремится рассказать об этом искусстве как об особом языке, образно раскрывающем мифологическое мировоззрение создавшего его мира. И, по возможности, подчеркнуть те его свойства, которые можно квалифицировать как залог грядущего самоопределения художественного сознания.

Рекомендуется культурологам, искусствоведам, историкам, а также широкому кругу читателей, интересующихся историей искусства и религии.

Формат 60×90/16 Печ. л. 22,5 Зак. № 1826

Отпечатано в ООО «ЛЕНАНД»

117312, г. Москва, пр-т Шестидесятилетия Октября, д. 11А, стр. 11

ISBN 978–5–9710–0193–5

© Е. А. Козлова, 2007

© Государственный институт
искусствознания, 2007



5851 ID 72712





ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	5
1. Координаты в пространстве: Центральная Мексика	5
2. Координаты во времени: периодизация	6
3. Координаты в пространстве культуры: обоснование темы	13
Глава I. Когда всё только начиналось	21
§ 1. Предки из «Семи пещер» и их наследие	21
§ 2. Рубеж цивилизации. Керамика Тлатилько	37
Глава II. Строители гор и городов	50
§ 1. От ритуальных центров к первым городам	50
§ 2. Повелители каменных глыб	55
Глава III. Мастера всяческих ремесел	80
§ 1. Наследники «тольтекской мудрости» и их боги-покровители	81
§ 2. Общественное положение ремесленника	108
§ 3. Назначение художественных изделий	120
§ 4. Ремесленники на торгу: изделия, заказы, материалы	130
Глава IV. Мифология в памятниках словесности	140
§ 1. От персонажа мифа к образу эпоса. Превращения Кецалькоатля	140
§ 2. Поэт, вещая птица (Поэзия науа)	186

Глава V. Мифология в красках и камне	236
§ 1. Мифология в красках. Тлалокан и его обитатели	236
§ 2. Мифология в камне. Под знаком сакральной войны	250
Послесловие	277
Библиография	283
Иллюстрации	289
Иллюстрации к введению	289
Иллюстрации к главе I	296
Иллюстрации к главе II	306
Иллюстрации к главе III	310
Иллюстрации к главе IV	318
Иллюстрации к главе V	335



ВВЕДЕНИЕ

Прежде, чем приступить к повествованию о художественном мире народов, населявших Центральную Мексику до прихода туда европейцев, следует определить координаты явления в географическом пространстве и во времени, а также в пространстве художественной культуры.

1. КООРДИНАТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ: ЦЕНТРАЛЬНАЯ МЕКСИКА

До Конкисты на территории будущей Латинской Америки сложилось несколько культурно-исторических областей, крупнейшие из которых — Мезоамерика в Северном полушарии и Андский регион в Южном.

Центральномексиканский культурно-исторический регион входил в состав Мезоамерики. Он занимал юго-восточную часть Мексиканского нагорья с Мексиканской долиной и прилегающими землями. Природное разнообразие Мексиканского нагорья обеспечило возможность возникновения и развития на его территории множества культур, взаимодействовавших и сменявших друг друга в течение тысячелетий. С древнейших времен здесь селились племена охотников и собирателей, а потом возникали, набирали мощь и соперничали многочисленные города-государства.

Территория Мексиканского нагорья с севера отделена от территории нынешних США полосой пустынь, а с юга ограничена плоскогорьем Чьяпас и низинными землями полуострова Юкатан. Перешеек Теуантепек представляет собой естественную границу, разделяющую два мезоамериканских культурно-исторических региона: Центральную Мексику и земли майя. От восточного и западного побережий внутреннее нагорье отделено хребтами восточной и западной Сьерра Мадре. Горные цепи сближаются на юге, где между ними лежит Мексиканская долина. К ней прилегают соседние долины Пуэблы, Тлашкалы, Морелоса и Толуки.

По сравнению с засушливым севером плоскогорья Мексиканская долина отличается более влажным климатом. Период, когда возможны осадки, длится здесь с июня по ноябрь. В сухое время года потребность населения во влаге с древних времен удовлетворяла цепь вулканических озер. На территории Мексиканской долины со средней высотой над уровнем моря 2 235 м и площадью 4 600 кв. км сосредоточено пять крупных озер. В древности они были богаты рыбой, водоплавающей птицей и пресмыкающимися, тоже служившими объектом охоты.

В период заселения первобытными людьми климат долины, несмотря на ее положение в тропических широтах, был достаточно умеренным благодаря большой высоте. Среди растительности исходно преобладали сосны, ели и просторные луга, дававшие обильную пищу мелким и крупным травоядным животным.

Еще один важный фактор, по сей день влияющий на климат долины, — присутствие действующих высокогорных вулканов. Величайшие из них — Орисаба (5 750 м), Попокатепетль (5 400 м), Иштаксиуатль (5 300 м), Малинче (4 300 м) и Невадо де Толука (4 300 м). Равнинные плоскогорья между горными хребтами представляли собой долины с обилием воды и плодородными от вулканического пепла почвами. Не удивительно, что Мексиканская долина, как и прилегающие к ней меньшие по площади высокогорные равнины, традиционно была плотно заселена и являлась поэтому важнейшим в Центральной Мексике очагом интенсивного культурного развития.

2. КООРДИНАТЫ ВО ВРЕМЕНИ: ПЕРИОДИЗАЦИЯ

История народов Мезоамерики обычно делится на три этапа. Доклассический, или формативный, включает период с XX в. до н. э. по I в. н. э. Классический для Центральной Мексики как культурного субрегиона определяется как I в. н. э. — IX в. н. э. Постклассический длится здесь с X в. н. э. до XVI в. н. э. Иногда в начале формативного выделяется так называемый докерамический период, определяемый соответственно господствовавшей тогда технологии.

ФОРМАТИВНЫЙ (ДОКЛАССИЧЕСКИЙ) ПЕРИОД

На основании данных археологии принято считать, что за период примерно с XXXVIII до XIV тыс. до н. э. первобытные племена расселились по всей территории нынешней Мексики. Плотнее всего уже тогда была заселена Мексиканская долина. В ее пределах стоянки верхнепалеолитических охотников и собирателей обнаружены в пещерах Тлапакоя и Тепешкиак. К тому же времени относятся памятники материальной куль-

туры на сопредельных территориях — пещеры Уапалкалько (штат Идальго), Вальсекильо (штат Пуэбла), Куэва де Чималакатлан (штат Морелос). Во всех них обнаружены остатки охотничьих трофеев: кости мамонта, мастодонта, бизона, лошади, ископаемого ленивца.

Между 9000 г. до н. э. и 7500 г. до н. э. климат Мексиканской долины стал суше и жарче. В результате исчезли стада крупных травоядных, что послужило стимулом к развитию оседлого земледелия. К IX в. до н. э. в долине Мехико уже существовало девятнадцать земледельческих поселений, среди которых — Куикуилько, Коапешко, Тлапакойа, Тлатилько. Их обитатели возводили святилища на естественных и насыпных холмах и выделяли расписную керамику и лепные фигурки, внешний вид которых свидетельствует об их контактах с обитателями долины Оахаки и ольмеками.

Племена, населявшие Центральную Мексику, на протяжении всего формативного периода испытывали сильное культурное воздействие ольмекской культуры, которую справедливо называют праматерью всех культур Мезоамерики. Она развивалась на побережье Мексиканского залива в XII–V в. до н. э. С ольмеками на территории Древней Мексики появились первые памятники монументального зодчества и связанного с ним изобразительного искусства. Ольмекам принадлежит и честь создания древнейшего в Мезоамерике иероглифического письма. В их культуре происходило формирование основных мифологических образов и мифологем, унаследованных и развитых позднейшими народами. К ольмекской традиции восходят многие из мезоамериканских ритуалов, вплоть до человеческих жертвоприношений.

В I тысячелетии до н. э. в Мексиканской долине насчитывалось уже 75 населенных пунктов. Культура их обитателей обнаруживает тенденции, которые в будущем станут общими для народов Мезоамерики. Основное население долины в этот период сосредоточено на юге. Но начинается постепенное передвижение в более суровые районы, в том числе в долину Теотиуакана, где возникает скромное сельское поселение, на месте которого в классический период вырастет великий город. К 100 г. до н. э. оно уже насчитывает 20 000 жителей. В это время его соперником в борьбе за власть над югом долины становится Куикуилько. Но примерно в 50 г. до н. э. город гибнет под лавой вулкана Шитиль. Стремительный подъем культуры Теотиуакана, который приведет его к почти восьмивековому господству над долиной, начинается на рубеже классического периода.

КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

Зарождение классовых отношений и процесс становления ранней государственности, впервые в Мезоамерике начавшиеся у ольмеков, получили дальнейшее развитие на Мексиканском нагорье в раннегосударственных образованиях классического периода. Это, в первую очередь, Теотиуакан,

Чолула и Шочикалько. На побережье Мексиканского залива и прилегающих к нему землях ольмеков к этому времени сменили тотонаки с их столицей, получившей от археологов наименование Эль Тахин, и уастеки. Южнее Мексиканской долины, на гористой территории нынешнего штата Оахака укрепляет позиции город-государство, современное археологическое название которого — Монте-Альбан. Сначала это центр формирования культуры сапотек (VII–IX вв. н. э.), а потом — миштеков (X–XVI вв. н. э.).

Теотиуакан середины II в. н. э. населяли 80 000 человек. Основой могущества города было передовое земледелие с применением оросительных систем, контроль над всеми водными ресурсами долины и основными месторождениями обсидиана. К началу III в. н. э. Теотиуакан превращается в величественный Город Богов, память о котором сохраняют предания. Возводятся пирамиды Солнца и Луны, дворец Кецальпапалотль, по сторонам главной магистрали города, Дороги Мертвых, — платформы с постройками. В Мексиканской долине в это время преобладают поселения сельского типа, культура которых испытывает влияние Теотиуакана.

Одновременно с Теотиуаканом укрепляет свое влияние Чолула, расположенная к юго-востоку от него, за пределами Мексиканской долины. Главный памятник ее монументальной архитектуры, пирамида Кецалькоатля, к концу классического периода переживает четыре перестройки, увеличившие ее объем, и достигнет 55 м в высоту. На фоне влияния Теотиуакана в культуре Чолулы прослеживаются также влияния культур побережья Мексиканского залива и Оахаки.

В конце VII в. в Центральную Мексику со стороны побережья Мексиканского залива, с полуострова Юкатан и с запада двинулись новые племена. Ольмеки-шиколанки основали севернее Чолулы город Какаштла и стали контролировать большую часть долины Тлашкалы вплоть до вулканов Иштаксиуатль и Попокатепетль. Выровняв верхушку высокого холма, они возвели на ней платформы, храмы и алтари. В конструктивном плане пирамиды Какаштлы были аналогичны постройкам Центральной Мексики, существовавшим здесь до них. Однако росписи всех этих сооружений, хотя и включали в себя иконографические знаки местного, т. е. сапотекского и теотиуаканского, происхождения, были отмечены сильным влиянием манеры позднеклассических майя (стиль Путун). В сюжетном отношении часто встречающиеся у художников Какаштлы образы орлов и ягуаров предвещали репертуар будущего искусства тольтекской Туллы.

К началу VIII в. Теотиуакан окончательно приходит в упадок в результате внутренних волнений и соперничества с Чолулой, Шочикалько, Теотинанго и Туллой. Классический период завершается вторжением в южную часть Мексиканского нагорья северных племен охотников и собирателей, говоривших на языке науатль. Под их напором рухнуло большинство сложившихся к этому времени городов-государств.

Варварские племена получили от городского населения долины тотемическое название *чичимеки* («пёсий народ»). Они несли черты более архаичных культур пустынной северной части нагорья, и даже культур более северных племен, но постепенно включали в свой обиход элементы местных, земледельческих традиций. Новые раннегосударственные образования этого времени стали результатом миграций племен и этнических смешений.

ПОСТКЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД. ТОЛЬТЕКИ

С упадком главных центров классического периода в регионе складывается новая культурная ситуация. Какаштла, Шочикалько и другие города превращаются в крепости. Изобразительное искусство ранней постклассики свидетельствует об усилении позиций воинской знати. Ее представители объединяются в военно-сакральные союзы, покровители которых имеют тотемическое происхождение: койоты, ягуары, орлы.

Постклассический период в Центральной Мексике начинается под знаком гегемонии тольтеков, чьей столицей стала Тулла-Шикокотитлан, называемая также Тула и Толлан. Тольтеки первыми принесли в Центральную Мексику язык науатль. Он потеснил ранее господствовавшие на юге нагорья языки отоми, миштеков и сапотеков и в конце XVI в. стал языком межэтнического общения в ацтекском государстве.

Многие правители постклассического периода с целью упрочить авторитет своей династии возводили свой род к тольтекам. Не исключено, что, поступая так, они подразумевали под этим этнонимом не только современных им тольтеков-науа.

Собственно говоря, представителей археологической культуры Туллы-Шикокотитлана следовало бы называть *историческими* тольтеками — в отличие от одноименного народа, о котором повествовали историко-мифологические предания народов Центральной Мексики. Тольтеки выступали в них как некий древний народ, создавший и завещавший потомкам комплекс мировоззренческих представлений, а также хозяйственно-практических, художественных и воинских навыков — *toltecatoyotl*.

Следует помнить, что название Тулла (или его варианты) на различных этапах доколумбовой истории Мексики кроме столицы исторических тольтеков прилагалось и к таким древнейшим населенным пунктам, как Теотиуакан и Чолула (Толлан-Чоллолан). В силу более долгой истории двух последних и значения их культуры для культуры всего субрегиона, они имели больше прав претендовать на роль легендарной колыбели *toltecatoyotl*.

В X–XII вв. численность населения исторической Туллы или Толлана колеблется от 35 000 до 60 000 человек. Как ранее Теотиуакан, она сосредоточивает в своих руках контроль над основными пунктами добычи полезных ископаемых. Это был также крупный ремесленный центр. Но, в отличие от легендарных тольтеков, которых предание рисует мастерами

обработки золота и драгоценных камней, реальные ремесленники в основном были заняты производством предметов повседневного обихода. Лишь в немногих мастерских изготавливались предметы роскоши из белого горного травертина, удовлетворявшие потребности местной знати.

На этапе ранней постклассики (950–1200) большая часть населения Мексиканской долины тяготела к северу, где вовлекалась в орбиту влияния тольтекского государства. Мало заселенный к этому времени юг продолжал находиться под влиянием соперницы тольтеков Чолулы. Ольмеки-шиколанки сделали свой город сильным центром, контролировавшим долины Пуэблы и Тлашкалы. Конец владычеству Чолулы положила ацтекская экспансия. В 1359 г. Чолула попала под власть Уэшоцинко. Но ее великая пирамида продолжала почитаться всем населением долины как самое влиятельное святилище культа Кецалькоатля.

На подвластных Чолуле землях во времена ее могущества зародился художественный стиль миштека-пуэбла. Постепенно он распространился по территории всей Мексиканской долины и за ее пределы, далеко на юг Мезоамерики. Его влияние заметно в керамике и глиняной скульптуре, в настенных росписях и рукописных книгах рисунков (кодексах). Оно простирается от мексиканских Тлашкалы, Тицитлана и Миштлы до восточного побережья Юкатана и некоторых территорий Никарагуа и Коста-Рики.

К концу XII в. тольтекская держава вступила в период упадка. Ее распад положил начало очередному периоду соперничества за власть над Мексиканской долиной, когда ни один город-государство не мог утвердить гегемонии. В 1244 г. совсем ослабевший Толлан был занят большим отрядом новых пришельцев с севера, науа-чичимеков под предводительством вождя Шолотля. Но вскоре они оставили город, объятый эпидемией какой-то смертоносной болезни, и двинулись дальше, в направлении озера Тескоко. К этому же времени Теотиуакан, теперь заселенный пришельцами с севера, попал в зависимость от города-государства Тескоко.

На протяжении XIII в. племена отоми и науа распространяются по всей долине. Они основывают здесь небольшие города-государства, заключают и разывают союзы, воюют и делят сферы влияния. Чичимекские правители вступают в династические браки с представителями местной знати и перенимают от них культуру тольтеков. В то же время наследником традиций тольтеков в наиболее чистом виде остается город-государство Коатлинчан.

Таким же чистым примером традиции, но северной, чичимекской, является соперничающая с ним Тенайука, под властью которой были объединены племена отоми, колуа, аколоуа, тепанеков. Аколоуа, в свою очередь, основали город Коатлинчан (ок. 1260), отоми обосновались в Шальтокане (ок. 1250), тепанеки — в Аскапотцалько (ок. 1230).

Главной пирамиде Тенайуки, влиятельного центра чичимекской культуры, было суждено пережить восемь надстроек, производившихся по истечении пятидесятидвухлетних календарных циклов. Тенайука пребывала в роли столицы до начала XIV в., когда столица была перенесена в Тескоко. Четвертый правитель чичимекской династии Кинантцин перебрался туда вместе со своим двором.

Ацтеки

На рубеже XII–XIII вв. в Мексиканской долине наибольшим влиянием пользовались города-государства Шалтокан, Аскапотцалько, Колуакан и Котатлинчан. Последнему подчинялся основанный чичимеками в 1216 г. Тескоко, позже сыгравший важную роль в утверждении ацтекской державы.

Кто же такие ацтеки, они же мешика, они же теночки, они же колуа-ацтеки?

В 1193 г. в пределы Мексиканской долины вторгся очередной кочевой народ. Согласно преданию, бытовавшему у этого народа, прародиной всех племен Центральной Мексики была местность далеко на севере, называемая Чикомосток (Семь пещер). Там жил некий Иланкуэитль, имевший от двух жен семерых сыновей, которые и стали прародителями всех мексиканцев. По более поздней ацтекской версии Чикомосток был родиной не всех центральномексиканцев, а только племен, говоривших на языке науатль, — ацтеков, шочимильков, чальков, тепанеков, тлашкальцев. От сына Иланкуэитля по имени Теноч и вели свой род теночки, которые позже стали называть себя ацтеками. Имя Теноч носил и полубогородительный вождь, при котором около 1325 г. был основан Теночтитлан («город Теноча»).

Другое название того же народа — *мешики* — произведено, по легенде, от одного из имен бога Уицилопочтли — Мешитли. После того как первым ацтекским правителем-воином был провозглашен сын жительницы Колуакана и ацтека, мешики часто стали именоваться *колуа-мешиками*. Согласно другой версии, самоназвание племени повелось от имени жреца-вождя Мешши, возглавившего исход теночков из *Ацтлана*, еще одной легендарной страны предков. От нее, в свою очередь, произошел этноним *ацтеки*.

Миф об Ацтлане пришельцы восприняли от более ранних обитателей Мексиканской долины. В ходе укрепления своего владычества они сделали его основой своей официальной истории, наряду с ранее известным им мифом о Чикомосток. Ацтлан, мифическая страна всеобщего благоденствия, располагалась на острове с большой горой посредине. В ее пещерах некогда обитали, среди прочих племен, и ацтеки. Но их бог Уицилопочтли через своих жрецов повелел им покинуть этот благодатный край и отправиться на поиски страны, в которой они должны стать могущественными владыками.

Ацтекские правители называли свои владения *Анауак* — «Земля науа». Последний тлатоани Мотекусوما II намеревался превратить их в *Семанауак* («Вся земля науа»). Для этого следовало включить в пределы его державы всю сушу, заключенную в кольцо мирового океана.

Задолго до ацтеков в числе первых кочевников с севера в Мексиканскую долину переселились племена отоми, говорившие на одном из ото-мангских языков. Но вскоре новыми волнами пришельцев они были оттеснены в горные районы, где вплоть до Конкисты продолжали вести жизнь охотников и собирателей. Освобожденные земли заняли носители языка науатль. Принадлежавшие к ним племена тепанеков, колуа, аколоуа, чалька, шочимильков, мишкиков, куитлауаков и мешика после падения тольтекской власти образовали в Мексиканской долине и на сопредельных территориях около пятидесяти городов-государств. Они имели площадь от 20 до 150 кв. км и население от 5 до 50 тысяч человек. История Центральной Мексики в этот период продолжала оставаться историей соперничества, временных союзов и войн, периодически приводивших к господству тот или иной центр.

Охотники и собиратели теночки, успевшие освоить и основные принципы земледелия, попытались обосноваться на западном берегу озера Тескоко. Местное оседлое население неприветливо встретило потенциальных конкурентов за сельскохозяйственные угодья, к тому же вредивших им во время облавных охот. Но в итоге правитель Колуакана позволил пришельцам поселиться на подвластных ему землях. Долгий период вассальной зависимости, принудительного участия в военных конфликтах сюзерена, унижительных поражений и, наконец, блестящих побед, поразивших колуаканцев, завершился разрешением основать поселение на одном из принадлежавших Колуакану островов посреди озера Тескоко.

Свой город ацтеки заложили в том месте, где по легенде их жрецы увидели большой кактус с орлиным гнездом. Орел сжимал в когтях птицу в сверкающем оперении. Или, как гласит другая версия легенды, терзал клювом змею. Изображение орла, восседающего на кактусе, стало впоследствии пиктограммой, обозначающей ацтекскую столицу. В историю Древней Мексики она вошла под двумя названиями — Мехико и Теночтитлан, — производными от имен двух легендарных вождей основавшего ее народа.

Некоторое время спустя часть ацтеков отселилась в местность поблизости от строящегося города и основала поселение Тлателолько (от *tlatolli* — «возвышенное место»). Теперь бок о бок стали существовать два ацтекских города-близнеца: Мехико-Теночтитлан на островной низине и Мехико-Тлателолько на прибрежной возвышенности. В стратегическом плане строительство не одного, а двух ацтекских городов придавало новопоселенцам более прочное положение на отведенных им землях Колуака-

на. С ритуальной точки зрения такое деление могло отвечать дуально-фратриальной структуре тогдашнего ацтекского племенного сообщества. Показательно, что с окончательным утверждением у ацтеков династического правления Мехико-Тлателолько в 1473 г. был присоединен к Мехико-Теночтитлану и стал его частью.

Эволюция общественных отношений у ацтеков подразделяется на три этапа. В додинастический период (ок. 1325–1372) ими продолжал руководить совет родовых вождей-жрецов. Ранний династический период (1376–1426) начинается с провозглашения власти первого ацтекского тлатоани (от *tlatoa* — «приказывать»), совмещавшего в своем лице функции священного царя и правителя-воина, и оканчивается обретением полной независимости от тогдашнего сюзерена Аскапотцалько. Согласно официальной версии ацтекской истории, первым тлатоани стал двадцатилетний воин Акамапичтли («Пучок стрел»), сын ацтека и знатной женщины из Кулуакана, считавшегося хранителем тольтекских традиций. Тем самым была узаконена причастность им новой династии. А по законам древнейшей матрилинейной системы родства был скреплен ритуальный союз между новым полноправным владыкой и подвластной ему отныне землей. Поздний династический период (1426–1520) был временем освобождения ацтеков от вассальной зависимости по отношению к тепанекам, усиления централизации ацтекского государства и расширения его пределов, прерванного конкистой. Ацтеки добились полной независимости, выступив против правителя Аскапотцалько в союзе с другим его вассалом, правителем Тескоко Нецауалкойотлем. В ходе войны с тепанеками сложился тройственный союз городов-государств Теночтитлана, Тескоко и Тлакопана (Такубы), сыгравший в дальнейшем важную роль в становлении мощного ацтекского государства.

3. КООРДИНАТЫ В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ: ОБОСНОВАНИЕ ТЕМЫ

История аборигенных культур Центральной Мексики начинается как история культуры племен, пребывающих на стадии верхнего палеолита и, прерванная конкистой, завершается на том этапе, который примерно соответствует этапу зарождения и укрепления цивилизаций Древности в Старом Свете. Общественные отношения, сложившиеся в городах-государствах Центральной Мексики к моменту завоевания их европейцами, соответствовали тем, которые, по мнению историков, существовали в древнейшей Малой Азии, Ханаане или Шумере.

Для истории культуры это период, когда модель мироздания еще не формулируется отдельно от художественного сознания. Она складывается

как образное видение мира и человека в нем. Явление, называемое искусством этих исторических эпох, было, в сущности, одной из сторон синкретического комплекса представлений, в котором в неразрывном единстве пребывали мифологическое и художественное отражение реальности.

В образно-мифологическом одеянии выступали у индейцев представления о времени и пространстве, о происхождении мира, существующих в нем предметов и явлений, всего человечества и их собственного племени. Наличие созданного на основании астрономических наблюдений солнечного календаря, в соответствии с которым мексиканские жрецы вели реальное летосчисление, не противоречило мифологическому видению мира. Они были убеждены, что под воздействием ритуальных снадобий из галлюциногенных грибов или опьяняющих напитков из растительного сырья действительно обретают возможность проникать в прошлое, чтобы беседовать с предками.

Не только для первых обитателей Мексиканской долины, но даже для ацтеков реальная история по-прежнему оставалась неотрывной от ее мифологического образа. Легендарные Чикомосток и Ацтлан, места обитания их предков, или Тлиллан-Тлапаллан, таинственная земля смерти и возрождения, лежащая далеко на востоке, были для них так же реальны, как города Мексиканской долины и построенный их собственными руками Теночтитлан. Сам город, возведенный на острове, был для его создателей метафорой мировой суши, лежащей в кольце предвечных вод.

Художественная жизнь общества во все исторические эпохи складывалась как результат совместного функционирования всех искусств: изобразительного, музыкального, зрелищного. Разные виды творческой деятельности всегда не просто соседствовали, но представляли собой части некоего единого духовного комплекса. В основе этого единства лежала и лежит их общая принадлежность к определенному историческому типу культуры, который располагает собственной картиной мира и представлениями о месте человека в нем.

Мировоззренческая картина мира представляет собой ядро художественной информации, которым обеспечивается как внутреннее единство различных искусств, так и единство художественной жизни общества с его культурой в целом. Отраженная специфическими средствами искусства, мировоззренческая картина мира становится его художественным образом.

Привычные ныне термины «искусство Первобытности» и «искусство Древнего мира» вошли в научный обиход не столь давно. Еще в XIX столетии предмет того и другого по преимуществу занимал исследовательский интерес представителей таких исторических дисциплин, как археология и этнография. Естественная причина этого — неразрывная сопряженность художественной ценности изделий древних мастеров с другими ценностными аспектами, в первую очередь с мифолого-магическими.

Наиболее полным образным воплощением картины мира в те эпохи был ритуал, в процессе которого взаимодействовали все виды творчества. Ритуально оформленный праздник был кульминацией художественной жизни первобытного и древнего обществ. Но художественное начало окрашивало собой тогда и те сферы человеческой деятельности, которые по прошествии многих веков стали считаться сугубо утилитарными.

Изобразительное искусство, о котором преимущественно пойдет речь в данной работе, в силу самой своей природы всегда объединяло в себе духовный и материальный аспекты деятельности человека. Первый состоит в причастности к образному моделированию мира, второй — в причастности к ремеслу, т. е. к созданию материальных ценностей.

Важнейшая роль в деле создания образной картины мира принадлежала в древности монументальной живописи и скульптуре, неразрывно связанным с зодчеством и градостроительством. Прообразы мезоамериканских городов складывались вокруг святилищ, важнейшей функцией которых являлись астрономические наблюдения, жизненно необходимые для определения верных сроков земледельческих работ. Постоянные поселения нескольких родов, для которых святилище служило ритуальным центром, располагались в его окрестностях. Первые ритуальные центры Мезоамерики вырастали вокруг земляных пирамид, имевших круглую форму. Возведенная человеческими руками гора воплощала собой образ прародины в виде оставленной «где-то на севере» горы с пещерой первопредков. Она же была образом «мировой горы» — центра, сквозь который проходит мировая ось.

По мере того как временные стоянки охотников и собирателей превращались в постоянные поселения земледельцев, а те — в города, все отчетливее становился дуализм мира культуры и мира неосвоенной человеком природы. Мир земледельцев, осмысленный в категориях мифа, обладал упорядоченной структурой, вертикальной и горизонтальной, отвечавшей их насущным практическим потребностям. Срединный мир, населенный людьми, обладал четкими горизонтальными координатами и жил в соответствии с чередующимися по кругу временными ритмами. Поскольку временные и пространственные координаты были заданы движением небесных светил, структура ритуального центра представляла собой рукотворное отражение структуры Вселенной.

Единство утилитарного и ритуального аспектов, изначально присущее зодчеству как ремеслу и в то же время способу образного моделирования реального пространства, присуще и связанным с ним видам изобразительного искусства: настенной живописи, рельефу, культовой скульптуре. К ним в этом отношении примыкают все виды художественных ремесел. Их плоды, причисляемые ныне к произведениям прикладного, т. е. украшающего быта, искусства, на более ранних этапах своего существования тоже имели непосредственное отношение к созданию мифологи-

ческого образа мира. Названным обстоятельством обусловлено присутствие раздела о ремеслах и ремесленниках в данной работе.

Собственно говоря, само деление ремесел на художественные и все прочие, как бы не обладающие названным свойством, исторически относительно. Поначалу художественная деятельность не выделялась сколь-нибудь определенно из контекста человеческой деятельности в целом. Художественность была растворена во всех видах деятельности первобытного человека. У современного технического дизайнера, в сущности, очень глубокие исторические корни.

В той области человеческой деятельности, которая образуется на пересечении материальной культуры (производство изделий) и культуры духовной (создание образа мира) возник феномен материально-художественной культуры. В этой зоне рукотворного мастерства располагаются все виды изобразительного искусства, связанные с зодчеством (настенная живопись, рельеф, культовая скульптура) и все прикладные искусства. Так же как материальной стороной зодчества, представляющего собой вид духовной деятельности, является строительство, материальной стороной изобразительного и прикладного искусства является художественное ремесло.

Изначально художественная культура была растворена во всех процессах практической деятельности первобытных людей. В процессе эволюции общественных отношений происходило обособление и самоопределение художественной культуры. На каждом этапе исторического процесса принадлежность того или иного явления к художественной культуре определяется его местом и ролью в жизни человеческого сообщества. Для иллюстрации этого положения вспомним хотя бы о том, что в «Трактат о живописи» итальянского художника Ченнино Ченнини, работавшего в XV–XVI вв., включены, например, рекомендации относительно украшения тканей способом набойки, на нынешний взгляд обращенные скорее к ремесленникам, чем к художникам. И даже в начале XVII в. в одном из английских исторических документов «художниками» — тем же словом, которое применялось для обозначения живописцев, — именуются ткачи, занятые изготовлением кружев, тесемок и лент.

В эпохи, когда основой мировоззрения являлся миф, любая деятельность человека, направленная на преобразование окружающего мира, заключала в себе элемент магии или священнодействия. Мифологическое мышление одушевляло изделия утилитарного назначения, наделяя их магическими свойствами. Поэтому они естественным образом могли совмещать свою повседневную функцию с ритуальной. Так происходило в Мексике и повсеместно с топорами, ножами, копьями, сосудами, одеждами, украшениями и прочими изделиями ремесла.

Первые ремесла, зародившиеся в глубокой Древности как еще неспециализированный род занятий, были принесены в Америку верхнепалео-

литическими охотниками и собирателями. В городах-государствах Мексики классического и постклассического периодов ремесла окончательно обособились от иных видов трудовой деятельности, умножились, достигли совершенства. Ремесленная деятельность непременно сопровождалась ритуалом. Некоторые боги индейского пантеона были покровителями ремесел; городские ремесленники регулярно устраивали особые празднества в честь своих божественных покровителей.

Сказанное свидетельствует об отсутствии границы, которая могла бы отделять повседневную трудовую практику мастеров разнообразных ремесел от их же практики творческой. Последнюю можно определить как ритуальное подтверждение статус-кво мифологической картины мира, к которому они принадлежали.

В Мексике до прихода туда испанцев то, что сейчас принято называть ее искусством, было орудием взаимодействия человека с миром во всей его полноте, включающей вездесущих духов и богов. Художественная ценность изделия была неотрывна от его религиозно-магического назначения. Можно сказать, что в полном соответствии с ним художественное произведение создавалось, жило и умирало. Согласно представлениям ацтекских жрецов, замысел произведения и его искусное воплощение предопределялись способностью мастера «услышать в своем сердце голос божества». Красота каждого из созданий искусных художников и ремесленников во всем своем блеске раскрывалась как элемент совокупной картины обрядового празднества. Даже уничтожение или намеренный вывод из оборота произведений искусства — бросание их в воду или в огонь, погребение, а также повреждение или уничтожение вражеской святыни — для людей той эпохи было не невежественным актом вандализма по отношению к прекрасному, а закономерным этапом бытия художественного произведения, тем более, что при необходимости уничтоженное произведение затем как бы воскресало, выходя в своем каноническом подобии из рук того же или другого искусного мастера.

Сохранение художественной традиции в городах-государствах Центральной Мексики обеспечивалось принятыми в тогдашнем обществе методами воспитания и обучения будущего мастера. Такой жанр древней словесности, как наставления мастерам, был хорошо известен в Древнем Египте и у других древних народов Старого Света. Хронист XVI в. Бернардино де Саагун успел зафиксировать аналогичные ацтекские наставления. Они входят в так называемый «Мадридский кодекс» (*Informantes de Sahagún. Códice Matritense de Real Academia*), послуживший одним из источников его капитальной «Всеобщей истории дел Новой Испании».

Невыделенность личностного сознания древнего художника из сознания общинного порождала хорошо известный в истории культуры тип творчества, который принято определять как внеличный. Ориентиро-

ванный на традицию или правила канона, он предполагает создание повторяющихся, более или менее сходных образов, различающихся как варианты. При этом результаты полностью соответствуют как наиболее общим установкам авторского сознания, так и ожиданиям аудитории.

Установка на повторение пронизывала сознание художников Древней Мексики. Даже если историческая память сохраняла имена творцов, тематика их произведений по-прежнему не выходила за традиционные рамки. Забота об индивидуальной неповторимости произведения отсутствовала. Тенденция к превращению внеличностного творчества в личностное обозначилась в Центральной Мексике лишь в конце самостоятельного исторического развития региона. Наиболее ярким в этом отношении пример поэзии науа XV–XVI вв., по происхождению связанной с ритуалами военно-сакральных союзов родовой знати. С именами членов этих, как называли их испанцы, «рыцарских орденов» традиция науа связывала известные в свое время образцы так называемых «песен цветов» (*xochicuicatl*) и «песен печали» (*icnocuicatl*). Здесь наметилось тяготение к постепенному выходу за культовые рамки, которое способствовало превращению имперсонального стихотворчества в авторскую лирику религиозно-философского содержания. Об этом превращении и о типах творцов древнемексиканской поэзии идет речь в одной из глав данной работы.

Общей основой изобразительного искусства и словесности народов Центральной Мексики выступает мифология. Мифом задавалась традиционная тема для слова и изображения. Актуализация мифа происходила в ритуале. Ритуально-мифологический текст, отделившись от ритуала, начал функционировать самостоятельно, превращается в художественное слово, развивающееся по собственным законам.

О становлении словесности как вида искусства обычно свидетельствует формирование жанровой системы. В составе словесности на языке науатль литературоведы выделяют мифологический и исторический эпос, дидактические произведения (в том числе — наставления ремесленникам) и различные виды поэзии.

Изобразительное искусство Центральной Мексики и памятники ее словесности, сохраненные усилиями первых хронистов и историков Новой Испании, взаимно дополняют друг друга как источники информации о мифологическом мире этого культурного региона. Сопоставление словесных и изобразительных памятников доколумбовой Мексики, строго говоря, следовало бы ограничить XV–XVI вв., от которых сохранились, пусть и в небольшом количестве, доколониальные пиктографические рукописи, называемые обычно кодексами, и записи на языке науатль или в испанских переводах, осуществленные в первые десятилетия после Конкисты. Однако, устойчивость главных образов центральномексиканской мифологии, доживших с архаических времен до самой Конкисты, дает основания по-

лагать, что поздние тексты, с некоторыми оговорками, в состоянии помочь нам путем сравнительного анализа проникнуть в смысл образов изобразительного искусства ранней центральномексиканской постклассики и даже классики.

Такого рода сопоставления в XX в. проводились известными мексиканскими учеными, на труды которых опирается и автор данной работы. А. М. Гарибай на страницах капитального труда «История литературы на языке науатль» утверждал, что лучший способ постичь смысл и достоинства исследуемого им предмета — взглянуть на творения художников Древней Мексики. Со своей стороны, Х. Фернандес во «Введении» к монографии «Коатликуэ. Эстетика индейского искусства» советовал искусствоведам в поисках ключа к пониманию изобразительного творчества науа опираться на содержание их литературных памятников. В книгах, посвященных мифологии, истории и археологии Мексиканской долины, к методу сопоставления изображения и слова прибегают также А. Касо, М. Леон-Портилья, Л. Сежурне и другие мексиканские ученые.

Следуя их путем, автор настоящей работы предпринимает попытку понять, как в синкретической целостности мифа — прародителя науки, искусства, религии — проступают контуры художественной составляющей. Решению задачи служит анализ известных сюжетов из ацтекского эпоса о Кецалькоатле.

История бегства легендарного правителя Толлана в таинственную страну Тлиллан Тлапаллан и последовавшей за этим гибели тольтеков, оставленного им народа, представляет собой пример эпического повествования, в котором еще вполне очевидна ритуально-мифологическая основа. Здесь же существуют в единстве мотивы мифологического и исторического эпоса. А отдельные образы и сюжетные ходы ацтекского предания не могут не напомнить о «бродячих» образах и сюжетах волшебных сказок народов мира.

С целью определить место искусства Центральной Мексики в системе мировых художественных координат и выявить его своеобразие на фоне аналогичных явлений автор позволяет себе прибегать к соответствующим историко-культурным параллелям из словесности и изобразительного искусства народов Древности.

В написанных на русском языке и переведенных на него трудах, посвященных истории искусства Древней Мексики, преобладает историко-искусствоведческий подход. История искусства Центральной Мексики последовательно изложена в соответствующих разделах книги Р. В. Кинжалова «История Древней Мексики» и переведенной на русский язык «Истории доколумбовых цивилизаций» М. Галича. Более или менее подробно она освящается в энциклопедическом издании Института Латинской Америки РАН «Культура Латинской Америки», в трудах В. И. Гуляева по ис-

тории древнейших цивилизаций Мексики, в исследовании В. Е. Баглай «Ацтеки: история, экономика, социально-политический строй».

Настоящая работа не претендует на последовательное и исчерпывающее изложение истории искусства центральномексиканских народов от первобытности до испанского завоевания. Ее цель — попытка рассказать об этом искусстве как об особом языке, образно раскрывающем мифологическое мировоззрение обитателей создавшего его мира, и, по возможности, подчеркнуть те его свойства, которые можно квалифицировать как залог грядущего самоопределения художественного сознания.



КОГДА ВСЁ ТОЛЬКО НАЧИНАЛОСЬ

Ацтекские жрецы учили: «Далеко на севере лежит родина всех племен — страна Чикомосток, что означает „Семь пещер“. Оттуда в незапамятные времена вышли в путь предки людей, говорящих на языке науатль: ацтеков, шочимильков, чальков, тепанеков, тлашкальтеков. Они странствовали очень долго, пока не пришли, кто раньше, а кто позже, в долину Мехико».

§ 1. ПРЕДКИ ИЗ «СЕМИ ПЕЩЕР» И ИХ НАСЛЕДИЕ

Легенда умалчивает, оставили ли священные предки какие-нибудь изображения на стенах покинутых жилищ, которые для первобытных людей были и святилищами. Современная же археологическая наука обнаружила в Новом Свете уже немало произведений палеолитического искусства, хотя здесь они по сей день численно уступают открытым в Старом Свете аналогам. Археологи склонны объяснять это не меньшей художественной одаренностью американских первопроходцев, а тем, что большую и лучшую часть их древнейшего изобразительного наследия исследователям ещё только предстоит обнаружить, поскольку в сравнении с европейским изучение американского палеолита едва началось. Ещё в начале XX в. считалось, что Америка заселена не ранее, чем за 2–3 тысячи лет до н. э., и поэтому никому не приходило в голову искать там какие бы то ни было следы пребывания палеолитических охотников на мамонтов. Что же касается собственно первобытного искусства, то бытовало мнение об уникальности его очага, расположенного на территории Западной Европы, а точнее — в её франко-кантабрийском регионе. Опровергнуто оно было только во второй половине XX в., когда на Южном Урале и в Сибири начали искать и стали находить стоянки человека палеолита, на которых об-

наружились связанные с ними образцы ранних форм искусства, по всем параметрам сопоставимые с западноевропейским эталоном. Костры палеолитических охотников горели на просторах Евразии от Пиренейских гор и Средиземноморья до Байкала и побережья Тихого океана.

До недавнего времени господствовало мнение, что человек проник в Америку примерно 25 тысяч лет назад. На основании археологических изысканий последних десятилетий эта дата стала отодвигаться все дальше в прошлое. «Экстремистская» точка зрения, на которой настаивает североамериканский профессор А. Бад, предполагает дату 70 тысяч лет назад¹. Более аргументированное мнение, сложившееся на основании анализа находок, сделанных по обе стороны Берингова пролива, предполагает, что первые из тех, кого принято называть палеоиндейцами, перебрались из Восточной Азии в Америку по сухопутному мосту Берингии около 40 тысяч лет назад, т. е. в самом начале верхнего палеолита, когда на историческую арену вышел *homo sapiens* — человек современного типа². Самые осторожные ученые склонны считать, что и эта датировка всё ещё нуждается в весомых дополнительных подтверждениях.

Кем были первооткрыватели Америки?

Сейчас факт первоначального заселения Америки из Северо-Восточной Азии (из Якутии через Чукотку и Аляску) практически не вызывает сомнения у ученых. По данным современной археологии, в верхнем палеолите около сорока тысячелетий назад на территории Восточной Азии завершилось формирование человека современного физического облика, обладавшего протоамериканоидными чертами. Одновременно здесь же происходило становление особой верхнепалеолитической культуры — дюктайской. Какое-то время спустя охотники-протоамериканоиды вслед за стадами животных перешли Становой хребет, заселили Якутию на территории бассейна средней Лены, освоили земли Чукотки. Ареал культуры дюктайского облика охватывал не только территории к востоку от Лены и к северу от Амура, но и, очевидно, тихоокеанские острова: Сахалин, Хоккайдо и северную часть Хонсю, в то время, вероятно, составлявшие часть материка.

Носители дюктайской культуры стали родоначальниками нескольких различных американских культур, представлявших собой первоначально её локальные варианты. Древнейшие жители Нового Света не позже 25 тысяч лет назад проникли в Мексику, а затем заселили и Южную Америку, примерно 10 700 лет назад достигнув южной оконечности материка³.

Согласие с современной точкой зрения, отодвигающей время заселения Америки примерно на пятнадцать тысячелетий назад, вплотную ко

¹ Варшавский А. С. Колумбы каменного века. М., 1978. С. 73.

² Ларичева И. П. Палеоиндейские культуры Северной Америки. Новосибирск, 1976.

³ Варшавский А. С. Колумбы каменного века. С. 68.

времени «дебюта» *homo sapiens*, должно, соответственно, означать, что на обширных пространствах двух материков Западного полушария могут присутствовать следы всех этапов исторической эволюции искусства: от самых ранних до заключительных, на которых оно повсеместно превращается в искусство раннеклассового общества.

По-видимому, до того как мост, соединявший Евразию с Америкой, исчез безвозвратно, была не одна волна переселенцев через Берингию, а по крайней мере три — в периоды, когда бывали одновременно открыты и сухопутный мост между материками, и проходы между ледниками Северной Америки: 40–35, 20 и 10–9 тысяч лет назад. Последняя волна принесла в Америку языки группы на-дене, принадлежащие, по мнению отечественного лингвиста В. М. Иллича-Свитыча, к ностратической надсемье, — это уже мезолит или как минимум самый его канун. Таким образом, в Новый Свет проникали и там взаимодействовали между собой первобытные народы, находившиеся на различных стадиях развития и имевшие различный доамериканский культурный опыт. Этим могут объясняться черты сходства древних культур Старого и Нового Света, которые нельзя удовлетворительно объяснить ни общим наследием 40-тысячелетней давности, ни конвергенцией, ни эпизодическими трансокеанскими контактами.

Современная наука постепенно склоняется к мнению, что история изобразительного искусства начиналась в Старом и Новом Свете почти одновременно. «Почти» означает, что, хотя по обе стороны Берингова пролива начало изобразительного искусства связано с памятниками материальной культуры верхнего палеолита, в Новый Свет человек переселился, уже унося багаж первоначального художественного опыта или того, что ему предшествовало.

Человек современного антропологического типа не унаследовал от предков художественного опыта *как такового*, но он не стал бы художником, не будь у тех художественных задатков. Фундаментом будущего мастерства «человека разумного» был уровень материальной культуры, достигнутый его предками к концу нижнего (раннего) палеолита. То есть не менее, чем за 1 960 000 лет, если исходить из необозримого временного отрезка в 2–3 миллиона лет, «отпущенного» антропологами и археологами на весь древнекаменный век. На этапе «приготовительного художественного класса», пройденного человечеством до появления изобразительной деятельности, у него копился колоссальный опыт работы с подручными природными материалами: камнем, костью, деревом, раковинами, глиной... В ходе овладения такими приёмами их обработки, как отбивка, рубка, резка, пиление, сверление, ретушь, шлифовка, лепка, закладывались основы будущего художественного мастерства.

Процесс изготовления орудий труда имел, помимо практического, и протоэстетический, если можно так выразиться, аспект. По мере того как

дальний предок современного человека методом проб и ошибок постигал, что оптимальной для удобства и прочности орудий является правильная форма, шло совершенствование его собственного сознания, в котором закреплялись представления о прямой и ломаной линии, о симметрии и асимметрии. Убеждаясь, что однородный по составу камень наиболее прочен, он учился различать фактуру материала. Плоские прибрежные гальки, наилучшим образом подходящие для изготовления рубил, были невзрачны на вид, но на их свежих сколах становился заметнее тот или иной цвет, который не только помогал идентифицировать с ним природные свойства камней, но и давал глазу первые уроки колорита. Человек учился ценить и применять в собственных целях твердость камня, гибкость дерева, пластичность чистой глины, податливость резцу свежей или размягченной хитроумным способом кости, остроту краев расколотой раковины и таким образом готовился стать гравером, ваятелем и скульптором. И хотя не каждому из людей той далекой эпохи было дано воспринимать подготовительные уроки художества, хотя даже у самых одаренных к восприятию особенностей формы, линии, цвета, фактуры пока что шевелились в сознании лишь смутные импульсы, предвещавшие неясные пока возможности, без такого проникновения в «душу» материала, осуществлявшегося шаг за шагом в ходе решения поглощающих все время и силы насущных житейских задач, мир природы не отразился бы спустя сотни тысячелетий в зеркале искусства.

Поколение за поколением предки «человека разумного» изощряли руку и глаз. Трудом бесчисленных поколений совершенствовались умения отбирать и обрабатывать материалы, наилучшим образом пригодные для превращения в предметы, увеличивающие его адаптационные возможности. Такие материалы и изделия из них составили разряд почитаемых объектов. Особо почитались людьми каменного века материалы твердые, дающие хорошо отделяющиеся от нуклеуса призматические пластинки и поддающиеся полировке. О том, что отличающиеся названными свойствами кремень, нефрит, яшма, обсидиан сохранили статус объектов поклонения на протяжении тысячелетий, свидетельствует ацтекская поэзия, где названия именно этих камней фигурируют как символы совершенства и противостояния разрушительной силе времени.

Понятно, почему из тех же камней с глубокой древности и вплоть до классической эпохи делались культовые предметы. Типичный состав ольмекских посвященных кладов, зарывавшихся под стелами и алтарями, — кусочки отполированного нефрита различной формы. Аналогичные тайники, обнаруженные в городах классических майя, скрывали в себе наборы резных предметов из кремня и обсидиана, представлявших разнообразные геометрические формы и изображения скорпиона, многоножки, змеи, черепахи, ящерицы.

Камень, основа технологической базы первобытного общества, не был для человека той эпохи инертной субстанцией. Живыми представлялись своим создателям и нанесенные на камень изображения. Ещё в XIX в. американские индейцы и эскимосы, сохранившие в быту черты первобытного уклада, верили, что известные им древние рисунки на скалах после дождя начинают плакать кровью, поскольку они изображают убитых людей и животных⁴.

Корни подобных верований уходят в первобытный аниматизм с его представлениями о присущей всем предметам и явлениям окружающего мира жизненной силе, за которой исследователи древних и традиционных культур закрепили её полинезийское название «мана». С точки зрения человека, которому весь мир виделся живым, изготовить орудие или ритуальную фигурку значило овладеть «мана» исходного материала и приумножить её своей, т. е. совершить акт взаимодействия сил творца с силами природы. Недаром процесс изготовления любых полезных человеку предметов — будь они трудового, военного или культового назначения — сопровождался соответствующими магическими обрядами.

О подобных обрядах, продолжавших существовать в Мексике вплоть до завоевания её европейцами, христианские миссионеры XVI в. узнавали от очевидцев. Миссионер-францисканец Мотолиния поведал современникам и потомкам, как во время празднества в честь главного божества города Тлашкалы делались обсидиановые ножи, предназначенные для ритуальных кровопусканий. Мастера-ножовщики являлись в храм, предварительно подготовив себя к работе «постом и молитвой». Взяв заготовку в виде предварительно скругленного куса блестящего чёрного камня длиной в ладонь и толщиной в икру ноги, её прижимали ступнями к земле и, нажимая на края прочной палкой, отделяли более двухсот тонких длинных ножей и великое множество мелких лезвий. Весь этот инвентарь с почетом укладывали на чистое одеяло и окуривали благовониями, а с заходом солнца вокруг него собирались жрецы, чтобы петь религиозные гимны под монотонные удары барабанов. Если в процессе изготовления одна из длинных пластин ломалась, то мастерам пеняли, говоря, что так случилось, поскольку они постились с недостаточным усердием⁵.

Другой миссионер, доминиканец Д. Дуран, заметил, что у ацтеков, почитавших нож из обсидиана как атрибут бога войны Тескатлипоки, в храме этого бога стояло его изваяние, «сделанное из очень блестящего камня, вроде чёрного янтаря (именно так выглядит обсидиан, блестящее темное вулканическое стекло. — Е. К.); это тот камень, из которого они делают бритвы и ножи для резки»⁶.

⁴ Окладникова Е. А. Загадочные личины Азии и Америки. Новосибирск, 1979. С. 133.

⁵ Benavente T. de, fray (Motolinia). Historia de los Indios de Nueva Espana. Madrid, 1988. P. 97–98.

⁶ Durán D. Historia de las Indias de Nueva España y las islas de la Tierra-Firme. Tt. I–II. México, 1967, T. I. L. I. Cap. IV, 3. P. 37.

А францисканец Б. де Саагун пересказал ацтекское поверье, в котором культ каменных орудий сочетается с отголосками матриархата. Ацтекская богиня земли Сиуакоатль (*Cihuacóatl*), которую называют также Тонанцин (*Tonantzin*), рассказали ему индейцы, имела обыкновение неожиданно появляться на рыночной площади (*tiánguez*) под видом женщины, одетой в белое, и столь же неожиданно исчезать, оставив в людном месте люльку, в каких здешние матери носят за спиной младенцев; женщины, составлявшие большинство посетителей рынка, замечали брошенную без присмотра люльку и, заглянув в неё, находили там «похожий на наконечник копья кусок кремня, вроде таких, которыми здешние люди убивали тех, кого приносили в жертву»⁷.

Сиуакоатль-Тонанцин являлась людям как «мать» кремнёвого ножа-наконечника и оставляла им в дар «младенца», оказывая благодеяние, аналогичное благодеяниям, которые приписываются культурным героям всех времён и народов. Глубокая древность обычая использовать кремень для орудий труда и для добывания огня и фигура дарительницы-женщины указывают на то, что ацтеки унаследовали от предшественников и сохранили в памяти осколок мифологемы времён господства матрилинейной системы родства. В ацтекском пантеоне, главой которого считался бог войны Уицилопочтли, богине Сиуакоатль принадлежало особое место, подчеркнутое тем, что второе лицо в государственной иерархии, правая рука правителя-тлатоани, носил в качестве титула её имя, дословно означающее на языке науатль «Женщина-Змея» или «Змея-Самка». В образе Сиуакоатль-Тонанцин, восходящем к образу Великой Матери, ацтеки почитали дарующую урожай землю. А в упомянутом мифологическом сюжете она предстает едва ли не первой в ряду культурных героев — создателей предметов культуры и дарителей их человечеству.

И не случайно местом чудесного явления людям Сиуакоатль-Тонанцин оказывается рыночная площадь, т. е. постоянное место меновой торговли: ведь кремень хорошего качества был чрезвычайно ценным и распространенным предметом обмена между племенами уже задолго до появления первых городов.

Охотники и собиратели верхнего палеолита довольствовались режущими и колющими неполированными орудиями из кремня, роговика и обсидиана. Когда у человека возникла потребность в рубящих орудиях, он овладел навыками полировки камня. Со времён первых земледельцев Мезоамерики прочный и острый каменный топор стал их главным кормильцем, существенно дополнив как средство жизнеобеспечения орудия рыболовства и охоты. Лучшие рубящие орудия, так необходимые земледельцам лесистого в то время Мексиканского нагорья, получались из шлифованно-

⁷ Sahagún B. Historia general de las cosas de Nueva España. Madrid, 1988. 1.1. Cap. VI.

го нефрита и похожих на него по виду и свойствам камней зелёного цвета (жадеита, серпентина, зелёного сланца).

Ацтеки-земледельцы почитали священным зелёный подобно перу кецалья камень, который они называли чальчиуитль. Он занимал самое почетное место в изделиях ювелиров и воспевался поэтами как символ непреходящей красоты. Самая драгоценная разновидность чальчиуитля — это редкий в Мезоамерике изумруд, но под тем же именем почитались и такие исконно «рабочие» здешние камни, как нефрит и жадеит, иногда называемые обобщающим термином «жад» (*jade*). Насколько высоко ценили жад ацтеки, можно заключить из того, что Мотекусوما II говорил Кортесу, передавая ему в дар золото: «К этому я добавлю несколько кусков нефрита, каждый из них стоит две ноши золота»⁸.

У самых истоков культа жада стояло почитание предмета с высокими потребительскими свойствами, издавна бывшего ценным объектом меновой торговли. В то же время камень с однородной фактурой был наиболее красив после обработки, придававшей ему выверенную форму и блеск. Распространенным с древнейших времён украшением мезоамериканцев были каменные серьги в виде просверленных дисков из полированного зелёного камня. При изготовлении этих украшений мастера пользовались той же техникой, доведённой ими до совершенства в процессе изготовления утилитарных вещей.

Топор из зелёного камня по праву пополнял число сакральных предметов: не удивительно, что изысканной формы топоры из жада занимают почетное место среди изделий ольмекского искусства. В мифологиях самых разных народов мира прослеживаются следы культа топора, который из самостоятельного объекта поклонения постепенно всюду превращается в атрибут бога-громовника. Изображения такого бога грозового дождя есть и у ольмеков: они представляют собой вырезанные из жада фигурки младенца с чертами ягуара, очень часто заканчивающиеся внизу лезвием топора.

Изысканная форма, которую древние мастера умели придавать орудиям из равномерно окрашенного, мягко блестящего после полировки камня, заставляет исследователей древности подозревать в этих предметах не столько утилитарные, сколько церемониальные объекты. В самом деле, выверенная красота тех же зелёных ольмекских топоров, как и сделанных из твердого камня различных цветов секир-лабрисов с Крита, сопоставима с красотой ювелирных изделий. Впрочем, грань между утилитарным и культовым назначением предмета в древних и традиционных культурах весьма зыбка, поскольку в роли культовых предметов даже на раннеклассовом этапе продолжали выступать орудия труда как таковые.

⁸ Кортес Э. Второе послание-реляция императору Карлу V, писанное в Сегура-де-ла-Фронтера 30 октября 1520 года // Хроники открытия Америки. 500 лет: Антология. М., 1998. С. 108.

Из описаний ацтекских верований и обрядов, сделанных Б. де Саагуном, известно, что наряду с каменным ножом, который ацтеки почитали как одно из воплощений Тескатлипоки, в их обрядах присутствовали как атрибуты божеств дождя и плодородия прялка с веретеном и дощечка для прижимания ткани на ткацком станке. Продолжали использоваться в их культовой практике и такие орудия охоты и рыболовства, как дротики, ловчая сеть и острога-трезубец. Применение последнего в ритуальной практике зафиксировано Д. Дураном, оставившим описание жертвоприношения богине земных вод Чальчиуитликуэ (*Chalchihuitlicue*)⁹. Это же рыбачье (и охотничье) орудие, могущее играть роль ритуального предмета (вспомним хотя бы трезубец Посейдона), упоминается Саагуном в числе даров, врученных людям, по ацтекскому преданию, одним из культурных героев и божественных предков мексиканцев. Рыбаки и все люди, имевшие в работе дело с водой, записал Саагун, чтили бога Опучтли (*Opuchtlī*); «они считали его одним из тех богов, которых называют Тлалоками (*Tlaloque*), то есть „обитателями земного Рая“, хотя и знали, что он был просто человек. Они считали, что этот бог изобрел сети для ловли рыбы, а также приспособление для охоты на рыб, которое они называли *minacachalli*, представлявшее собой нечто вроде трезубца <...>, им же они убивали и птиц. Он же придумал силки для добычи птиц и вёсла для гребли»¹⁰.

С усложнением и специализацией культовой практики художественная выразительность предназначенных для неё предметов приобретает особое значение. Находки археологов свидетельствуют, что культовое почитание утилитарных предметов со временем порождает появление рядом с утилитарной утварью её «двойников», предназначенных сугубо для ритуальной практики. Кремнёвый жреческий нож для человеческих жертвоприношений и обсидиановые лезвия для ритуальных кровопусканий — это разновидности хорошо известных в повседневном быту предметов, за которыми закрепилось со временем специфическое назначение. Форма топора для рубки дерева стала прообразом культовых подвесок-амулетов, известных как «топоры-идолы», распространенных в Тихоокеанской зоне Центральной Америки¹¹. Аналогичная метаморфоза произошла с известными по всей Мезоамерике каменными кухонными зернотерками-метатес, которые на этапе становления классового общества дали начало предметам совсем иного назначения — разнообразно украшенным каменным сидениям вождей¹².

⁹ Durán D. Historia de las Indias... Т. I. L. I. Cap. VIII, 34. P. 88.

¹⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... L. I. Cap. XIX. P. 57.

¹¹ Дэвлет Е. Г. Центральноамериканские элитные художественные изделия из камня // Развитие цивилизации в Новом Свете. Сб. ст. по материалам Кнорозовских чтений. М., 2000. С. 101.

¹² Дэвлет Е. Г. Центральноамериканские элитные художественные изделия из камня С. 106.

В сфере первобытной культуры искусство не составляло отдельной, автономной области. Как были и уважались особо удачливые охотники, так были и пользовались авторитетом их соплеменники, способные лучше прочих уловить, запомнить и запечатлеть наиболее существенные черты зверя. Доступ к художественной деятельности имел каждый член общины, и художественная традиция транслировалась посредством обучения старшими соплеменниками младших. На этапах приобщения к сообществу взрослых молодёжь обоего пола получала художественные навыки наряду с охотничьими, рыбацкими, земледельческими или хозяйственно-бытовыми. «В первобытном обществе художественная деятельность переплетается со всеми иными аспектами культуры, в том числе с мифологией, религией, обрядом. Она существует с ними в нерасторжимом единстве, образуя то, что называется первобытным синкретическим комплексом»¹³.

Древний охотник был художником, а художник — охотником уже потому, что охота и искусство преследовали общую цель — овладение добычей. Неспроста, наверное, одни и те же глаголы по сей день обозначают действия как художника, так и охотника. По правилам охотничьей магии, чтобы загнать добычу в яму-ловушку, следовало предварительно «уловить», «схватить» её облик: прежде чем поймать зверя, надо было сначала «поймать» сходство.

С XXXV тыс. до н. э. первые художники Старого Света начали проявлять силы в простейших видах настенной живописи: они просто проводили пальцами по мокрой глине, оставляя на ней произвольные волнистые линии — «макароны». Позже из этой клубящейся путаницы выступили первые фигуративные изображения — силуэты зверей. На каменных плитках и фрагментах кости охотники стали вырезать лаконичные, но очень живые фигуры мамонтов, шерстистых носорогов, кабанов, лошадей, гигантских оленей, а значит, уже появились первобытные прообразы станковой графики и живописи. В последний период верхнего палеолита, который наступил около XV тыс. до н. э. и по месту раскопок — в пещере Ла Мадлен, что во французской провинции Дордонь, — получил название мадленского, были созданы наиболее совершенные изображения на стенах пещер во Французских и Испанских Пиренеях, а также Каповой пещеры на Южном Урале.

Красно-черная гамма древнейших пещерных росписей стала результатом использования первыми живописцами красной охры и сажи или угольного порошка, смешанных с животным жиром. Все эти компоненты обладали для первобытных художников магическим смыслом. Звериный жир имел самое непосредственное отношение к объектам охоты и тем са-

¹³ Мириманов В. Б. Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. М., 1986. С. 239.

мым мог «оживлять» изображения. Охра магически соотносилась с кровью и как её субститут, возможно, употреблялась ещё предшественниками неандертальцев, а ими самими — уже определённо: она служила для натирания тел умерших и их магического «оживления». Сажа и уголь естественно соотносились с огнем.

Той же синкретической утилитарно-магической функцией, которой наши предки наделяли орудия труда и охоты, краски и сделанные с их помощью изображения, обладали для них трофеи охоты и собирательства. Звериные, змеиные и рыбьи зубы, когти хищников, шкуры, раковины, птичьи перья и клювы не только потреблялись в ритуальной практике Мезоамериканцев как составляющие ритуального облачения, но превратились также в типичные мотивы их искусства, где они присутствуют в убранстве изображенных руками художников воинов и жрецов или преобразуются в стилизованные орнаментальные мотивы.

Тайные охотничьи обряды в глубине пещер, вероятно, были делом мужчин. Не удивительно, что в настенных росписях почти нет никаких других сюжетов, кроме зверей, магической охоты и охотничьих духов смешанной полуживотной-получеловеческой природы. Если же возникала тема плодородия или если требовалось «возродить» зверя, «помочь» ему плодиться, в таких обрядах ведущая роль принадлежала женщине.

Из звериной кости, бивня мамонта и из того же камня, который помогал убить зверя и разделить его тушу, человеческая рука вырезала грузные формы палеолитических «венер», самым наглядным образом передающие представление о производительной мощи всего живого. Вероятно, палеолитические «венеры» были результатом творчества женщин, которые сами резали из кости и камня свои культовые статуэтки — амулеты плодородия¹⁴.

Первобытное искусство повсеместно едино в морфологическом, тематическом и в стилистическом отношении, потому что оно, в отличие от искусства последующих эпох, «представляет не отдельных художников, народы или страны и даже не расы и континенты, а прежде всего — определённую стадию развития человеческой культуры»¹⁵. Искусство жителей Америки с первых шагов человека по лежавшему перед ним гигантскому пространству двух протянутых с севера на юг материков, развивалось вне заметных импульсов извне. Но направление эволюции ранних форм искусства, как показывают найденные его образцы, здесь оказалось тем же, что и в Европе, Африке и Азии, подтвердив тем самым существование общих тенденций в развитии художественной культуры человечества. Общая характеристика первобытного искусства Америки справедлива и по отношению к древнейшему искусству Мексики как его неотъемлемой части.

¹⁴ Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967. С. 80.

¹⁵ Мириманов В. Б. Искусство Тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. С. 239.

Морфологический состав первобытного изобразительного искусства в древнейшей Америке такой же, как и в древнейшей Европе, на примере которой была разработана принятая ныне классификация. К первой из двух его больших групп принадлежат объекты, называемые памятниками мобильного искусства. Художественная форма этих изделий постепенно усложняется: от сделанных примитивным резцом простых насечек на кости и камне (в Западной Европе — ок. XXXV тыс. до н. э.) человек переходит к гравированным и живописным изображениям зверей (с XXX тыс. до н. э.). К мобильному искусству относят также украшения, которые появляются одновременно с самыми простыми образцами резьбы; затем начинают изготавливаться украшенные мастерски выполненными резными фигурками животных орудия охоты и труда (так называемые «жезлы», копьеметалки) и могучие палеолитические «венеры». В неолите (в Западной Европе это IV тыс. до н. э.) репертуар дополняется разнообразно украшенной керамикой, а костяным и каменным «венерам» палеолита наследуют керамические статуэтки, типичные для культур первых земледельцев.

Вторую группу памятников первобытного искусства составляют живопись и рельеф на стенах пещер и на скалах. Тематический репертуар первых художников Америки универсален. Верхнепалеолитические охотники на крупного зверя принесли туда из Евразии древнейшие мифы: о строении Вселенной, которая виделась им в виде пещеры, в незапамятные времена покинутой их предками; о возникновении огня; о родстве людей и животных и о сожительстве охотника с медведицей, образ которой в краях с тропическим климатом был вытеснен образом самки ягуара. Изобразительное творчество делало зримыми образы мифов. Изображения на скалах Северной Америки делятся на три типичные для первобытного искусства группы: первую составляют зооморфные фигуры, вторую — антропоморфные, третью — геометрические знаки¹⁶. Древнейшие петроглифы, найдённые на Северо-Западном побережье США, датируются IV тыс. до н. э.

Среди находок первобытного мобильного искусства Америки, гораздо большая древность которых на сегодняшний день не оспаривается, — найденная в 1864 г. на берегах бухты Делавер в одноименном штате США треугольная костяная подвеска с награвированным изображением мамонта. В стилистическом отношении это классический образец первобытного искусства: силуэт мерно шагающего гиганта со взъерошенной челкой и длинными, развевающимися под ветром космами на боках вырезан уверенной рукой, способной опускать частности, чтобы ухватить самое характерное в облике зверя. Модель «схвачена» в движении, подобно пора-

¹⁶ Ларичева И. П. Палеоиндейские культуры Северной Америки. С. 133.

жающим естественностью пластики её четвероногим собратям на стенах пещер франко-кантабрийского региона. Сам сюжет доисторической американской анималистической гравюры, явно исполненной по живым впечатлениям, свидетельствовал о её солидном возрасте, поскольку в месте её находки мамонты исчезли более девяти тысяч лет назад, когда тамошний климат стал теплее и суше.

Почти через сто лет после делаверской находки в ходе раскопок в бассейне реки Вэлсекильо на территории штата Пуэбла мексиканские археологи Х. Камачо и С. Ирвин обнаружили среди останков животных, убитых первобытными охотниками, обломок тазовой кости плейстоценового слона размером 17,2 × 16,6 см, изрезанный штрихами явно рукотворного происхождения. Короткие пересекающиеся линии, нанесенные резцом на свежую кость более двадцати тысяч лет назад, были опознаны авторами находки как изображения именно тех животных, которых добывали обитатели данной верхнепалеолитической стоянки. В верхней части костяной пластины угадывались фигуры двух крупных зверей, повернутых головами в разные стороны. В одном из них по характерной морде опознавался некогда широко распространенный в Северной Америке тапир, другой походил на бизона или приземистую степную лошадь. Оба силуэта перечеркивались прямыми линиями, представляющими, очевидно, древки попавших в цель копий как знаков удачной охоты. Нижняя композиция запечатлела вереницу плейстоценовых слонов. Первого художник изобразил почти полностью, начертав резцом грузное туловище с прямой линией спины, без переходов и изгибов переходящей в контур повернутой в профиль головы с маленьким глазом и отвисшим ухом. Из-за первого слона выглядывает фигура второго, у которого выгравированы голова, хобот и передняя часть туловища. Третий зверь в процессии угадывается по изображению головы с длинным гибким хоботом. Около слонов различимы прямые линии, которые тоже могут быть древками метательных орудий.

Авторы находки из Вэлсекильо и согласные с ними специалисты из России, изучающие общие черты и особенности культур верхнего палеолита по обе стороны Берингова пролива, уверены, что в Пуэбле обнаружен памятник художественного творчества верхнепалеолитического человека, исполненный в лучших традициях первобытного искусства.

Их придиричвые оппоненты в Мексике и за рубежом настаивают на том, что в данном случае, увы, желаемое было принято за действительное. По мнению скептиков, плоская костяная пластина просто-напросто использовалась людьми каменного века в качестве разделочной доски для более податливых материалов, в результате чего на её поверхности остались беспорядочные зарубки, в которых мексиканские коллеги позволили своему воображению усмотреть результаты целенаправленной изобразительной деятельности.

Невозможно отдать в этом споре предпочтение точке зрения какой-либо из сторон на основании лишь воспроизведенной в книгах прорисовки. И потому позволим себе в связи с мексиканской находкой единственное краткое соображение, в основе которого — одна из особенностей работы древних художников, упоминаемая в любой монографии по истории первобытного искусства. Речь идет об их умении разглядеть зорким глазом охотника в естественных пятнах, трещинах, выступях стены или сплетении произвольно начерченных на ней пальцами соплеменников «макарон» контуры звериной фигуры, и твердой рукой дополнить их так, чтобы минимальное направленное вмешательство давало максимально выразительный результат. Разрисовывал ли наш предок стены пещерных святилищ огромными фигурами невиданных ныне зверей, держал ли он в руках миниатюрную костяную пластинку, обломок мамонтового бивня, кусок дерева или странной формы камень, он как истинный «сын природы» создавал свои образы в почтительном соавторстве с нею. Он никогда не пренебрегал случайными «подсказками», которые не просто давали толчок воображению и помогали экономить силы и время, но, главное, обнаруживали перед ним «мана» природных объектов, завладевая которой он увеличивал магическую силу своего творения.

Почитание естественных природных форм породило такие известные по всему миру специфические культовые объекты первобытности, как чашечные камни, использовавшиеся в качестве жертвенных сосудов при отправлении культов плодородия. Они представляют собой углубления в пологих каменных глыбах, изредка несколько доработанные человеческой рукой. На тихоокеанском побережье США встречаются целые поля разнокалиберных чашечных камней. В этих примитивных сосудах докерамической эпохи обнаруживаются остатки трав, зерен, а также следы краски.

Возможно, что с попытками объяснить происхождение аналогичных святынь на территории Мексики связаны некоторые эпизоды ацтекской легенды об уходе правителя тольтеков Кецалькоатля (*Quetzalcóatl*) в таинственную страну Тлиллан-Тлапаллан (*Tillan-Tlapallan*), место смерти и возрождения. Индейцы рассказывали, что, оставив Туллу, старый царь обернулся в последний раз лицом к своей покинутой столице и горько заплакал. И слезы, которые он пролил, проникли вглубь камня и проделали в том камне отверстия. Так их предки могли объяснять возникновение малых отверстий в камнях. По той же легенде, большие углубления в виде чаш могли появиться тогда, когда старый царь, устав в пути, присаживался отдохнуть на камень и «оставил на камне знаки своих ягодиц <...>. И эти знаки остались и ясно видятся по сей день»¹⁷.

¹⁷ Sahagún B. de, *fray*. Historia general... L. III. Cap. XIII. P. 217.

Слегка углубленный камень был предшественником имеющей ту же форму индейской зернотерки-метате (*metate*). Связь приспособления для приготовления пищи с представлениями о плодородии прозрачна. От зернотерки же, как упоминалось выше, «отпочковался» в ходе эволюции ритуала род церемониальной утвари — каменные троны правителей. Культ камней, послуживших, согласно легенде, сидением Кецалькоатлю, делает видимой мифологическую нить преемственности, которая соединяет украшенные резьбой изделия искусных рук с «изделиями» самой природы — чашечными камнями.

Методом доработки естественных форм выполнено и то древнейшее произведение мексиканского искусства, художественная природа и датировка которого на сегодняшний день практически ни у кого из ученых не вызывают сомнения. 4 февраля 1870 г. в местности Текешкиак, расположенной пятьюдесятью километрами севернее Мехико, близ озера Тескоко, лопата землекопа извлекла на поверхность с глубины в двенадцать метров костяную маску в виде остроухой головы волка или койота. Именно такую форму подсказала древнему резчику натуральная форма крестцовых костей ископаемой ламы. Об иллюзии исследовательского восприятия в связи с этой находкой не было и речи, поскольку помимо чисто естественного сходства кости с волчьей мордой она несла несомненные следы доработки, сделанной человеческой рукой: на конце последнего крестцового позвонка были вырезаны симметричные отверстия ноздрей, а ниже сделана выемка, обозначившая приоткрытую пасть хищника. В 1882 г. мексиканский археолог М. Барсена на основании анализа способов обработки кости сделал дерзкий по тем временам вывод, что резная волчья маска из Текешкиака представляет собой неопровержимое доказательство заселения Мексики охотниками палеолитических времён. По данным современного радиоуглеродного анализа, личина была вырезана рукой человека, обитавшего в Центральной Мексике примерно двадцать тысяч лет назад. Она была погребена под не тронутым прежде слоем застывшей вулканической лавы среди скопления костей представителей ископаемой фауны и вместе с соответствующими верхнему палеолиту орудиями труда, что также подтверждает её древность.

Древнейшие среди обнаруженных на сегодняшний день в Америке произведений наскальной живописи датируются 10000–3000 гг. до н. э. На стенах пещеры Санта Борхита на полуострове Южная Калифорния линии и пятна красного, желтого, зелёного, чёрного и белого цветов образуют примерно семь десятков человеческих фигур, каждая из которых имеет высоту около двух метров. Состав персонажей типичен для искусства первобытных охотников: лучники, как бы молящиеся люди, шаманы в причудливых одеяниях и, конечно, животные — рыбы, олени, антилопы. Памятники наскальной живописи, представляющие собой схематичные фи-

гуры людей и живые цветные изображения медведей, оленей, диких кошек, а также геометрические фигуры в виде кругов, лучей и спиралей, встречаются на скалах и в пещерах многих мексиканских штатов. В Синалоа это Пьедра пинтада (Расписанный камень), Пьедра де пайо (Колдовской камень), Мано де Тигре (Рука Тигра), скала Ресбалон дель Дьябло (Место, где поскользнулся Дьявол) и др. В штате Сонора — Ла Пинтада (Расписанная пещера), Кара пинтада (Нарисованное лицо), пещера Тетавехо. В штатах Мехико, Пуэбла, Гуанахуато, Морелос, Мичоакан, Оахака, Халиско, Найарит также встречаются образцы наскальной живописи. Среди памятников изобразительной деятельности человека, найденных на территории штатов Нуэво Леон и Коауила, есть негативные и позитивные отпечатки человеческих ладоней.

Изображение руки — один из самых древних и самых стойких символов магической силы. Обычай делать отпечатки ладоней восходит к палеолиту; такие отпечатки сохранились на стенах пещер как в Старом, так и в Новом Свете. В мифологическом мышлении древнего человека руке как носителнице физической силы и чувства осязания приписывалась по аналогии и магическая сила, которая переносилась и на отпечатки. Существует мнение, что в доземледельческой древности отпечатки ладоней связывались с Великой богиней как носительницей производительных сил природы и лишь позже стали связываться также и с мужскими божествами¹⁸. О матриархальном прошлом этого знака свидетельствуют названия амулетов в виде рук, существовавших у различных народов: у вавилонян это «рука Иштар», у христиан — «рука Марии», у мусульман — «рука Фатимы». Существовал подобный амулет и у ацтеков; он был атрибутом колдунов *temacpalitotique* («заставляющих плясать при помощи руки»). Околдованные ими люди лишались воли, хотя видели и сознавали все происходящее.

Ацтеки признавали глубокою древность известных им отпечатков рук на скалах и связывали их происхождение, как и появление чашечных камней, с преданием о бегстве Кецалькоатля: остановившись передохнуть, царь оперся руками о камень и так «оставил отпечатки своих ладоней на оном камне»¹⁹. Идущие из первобытной древности представления о магической силе отпечатков ладоней сохранились в ацтекской ритуальной практике.

С переходом к производящему хозяйству наскальное искусство вступает в период заката, чтобы уступить место монументальному искусству, связанному с зодчеством. Однако на периферии мира протоклассовых образований оно ещё долго продолжает жить и даже расширять традицион-

¹⁸ Голан А. Миф и символ. М., 1994. С. 154–155. Об отпечатках изображений рук, сохранившихся на Американском континенте см.: Grant C. Rock Art of the American Indian. N. Y., 1967.

¹⁹ Sahagún B. de, fray. Historia general... L. III. Cap. XII. P. 216.

ную тематику. Яркий пример тому — наскальное искусство Америки, где множество изображений, на протяжении многих веков выбитых на камнях древними охотниками, век за веком пополнялось результатами творчества осёдлых земледельцев, а потом и куда более поздними включениями, вроде силуэта всадника, выбитого в XIX в. н. э. среди петроглифов I тыс. до н. э. на одной из скал штата Юта в США.

Два отличных образца живописи на скалах, датируемых временем перехода к земледелию и строительства первых городов (2500–200 гг. до н. э.), находятся в пещерах Йуштлауака (*Yuxtlahuaca*) и Оштититлан (*Oxtotitlan*) на территории штата Герреро. Персонажи первой красочной росписи — два человека в богатом убранстве, большая красная змея и чёрный ягуар. Вторая роспись представляет человека в орлиной маске, с укреплёнными за спиной крыльями, сидящего на троне в виде головы ягуара. Глаз повёрнутой в профиль маски представлен в виде просверленного диска зелёного цвета. Ягуарьи зрачки головы-трона, того же нефритового цвета, помечены по центру Х-образным знаком «движение», как и прямоугольное поле пекторали на груди персонажа. В росписи преобладают два контрастных тона, имеющие издревле закрепленное значение. Это охряно-красный цвет крови и жизни и зелёный цвет почитаемого мезоамериканцами нефрита. По соседству с сидящим персонажем присутствует изображение ягуара, подкарауливающего человека. Тут же — лицо в змеиной маске, лицо, выходящее из венчика цветка, насекомые, божество земли Сипактли с зубастой пастью каймана и другие мотивы ольмекской иконографии. Персонажи росписей, их цветовое решение и геометрическая стилизация форм, очерченных гибкой и упругой линией, предвещают характерные черты мезоамериканского искусства классического периода.

Значительные памятники поздней наскальной живописи на Центральном нагорье найдены в гроте Дьявола в районе обрывистых скал неподалеку от селения Колоринес, в Сан Педро де лос Платанос и в Иштапантонко. Разнообразные и разнокалиберные цветные фигуры исполнены в контурной манере, похожей на манеру кодексов.

Племена побережья Мексиканского залива и Центрального нагорья ступили на дорогу, ведущую к цивилизации, раньше жителей других регионов Древней Мексики. С началом возделывания маиса в быту древних мексиканцев появилась первая керамическая утварь, украшенная резьбой по монохромной поверхности, а художники стали делать керамические фигурки зверей и женские статузки. Они сильно различаются уровнем авторского мастерства, что свидетельствует о продолжающейся традиции первобытного неспециализированного ремесла. Превратившись в осёдлых земледельцев, кочевые или полуосёдлые охотники и собиратели даров природы стали создателями постоянных поселений, из которых выросли первые города Центральной Мексики.

§ 2. РУБЕЖ ЦИВИЛИЗАЦИИ. КЕРАМИКА ТЛАТИЛЬКО

Во второй половине I тыс. до н. э. изобразительное искусство Центральной Мексики испытывает влияние искусства ольмеков, в скульптуре и живописи которых начинают проступать черты канона. Возникновение постоянных поселений, ритуальных центров и первых городов стимулирует развитие искусства, связанного с оформлением культовых и дворцовых построек и повседневного быта. По мере того как в ходе урбогенеза ремёсла всё отчетливее обособляются от земледелия, занятия изобразительным искусством и ремеслом также приобретают самостоятельный статус.

Люди раннеземледельческой эпохи продолжали создавать наскальные росписи и петроглифы. Более того, в Мезоамерике подавляющее количество подобных памятников изобразительной деятельности относится именно к этому времени. Параллельно существованию искусства пещер настенная живопись и рельеф начинают применяться для декорирования построек, составлявших постоянные поселения.

Жилища и святилища первых земледельцев возводились из материалов, легко поддающихся разрушительному воздействию времени. Вместе со стенами из сырцового кирпича или дерева, обмазанного глиной, повсюду почти бесследно разрушилось всё то, что составляло их внешнее и внутреннее оформление, кроме единичных образцов. От произведений самых ранних мексиканских монументалистов сплошь и рядом остались лишь следы осыпавшейся краски в культурном слое, отмечающем местонахождение канувших в небытие построек из адобы (сырцового кирпича). О мексиканском искусстве эпохи, хронологически располагающейся между первобытностью и цивилизацией, больше, чем поселения живых, говорят места упокоения мертвых. Из погребений происходит большинство керамической скульптуры, украшений и вотивной керамики, украшающей ныне музейные витрины.

В середине I тыс. до н. э. в долине Мехико уже существовала высокоразвитая земледельческая культура, известная как культура Тлатилько (*Tlatilco*). В музеях мира её представляют около четырёх тысяч керамических статуэток размером от трёх до тридцати сантиметров, но чаще всего — величиной в ладонь. Древнейшие среди них — так называемые “*pretty ladies*”. Их облик явственно отмечен присутствием общепринятой схемы. Это либо стройные тонкие девушки с маленькой грудью и едва выступающими бедрами, либо грузные матроны с широкими бедрами в форме луковиц. От их торсов, раскрашенных красной краской и покрытых чёрными волнистыми штрихами, отходят короткие руки-культипки с процарапанными пальцами. Они носят длинные, ниспадающие на грудь косы, в которые иногда вплетены ленты-тёсемки, или щеголяют затейливыми

тюрбанами. Все одеяние глиняных красавиц, если оно присутствует, сводится к короткой юбочке, зато их руки и ноги украшают браслеты с бубенчиками, а волнистые штрихи, нанесенные чёрной краской по фону из красной охры, имитируют нательную роспись.

По наскальным рисункам, обломкам многочисленных глиняных статуэток и каменным печатям-штампам этого времени исследователи пытаются составить представление о мифологии, общей для всех первых земледельцев Древней Мексики. Во главе их пантеона обычно ставится женский персонаж, именуемый «Богиней с косами». Считается, что она олицетворяла землю, рождающую и поглощающую всё живое. И она же была олицетворением неба: из её груди на землю струился дождь — «небесное молоко». Многообразие функций «Богини с косами» соответствовало многообразию её иконографических обликов. Её изображали одну или с младенцем на руках. Она представляла то юной девушкой, то зрелой женщиной, то глубокой старухой, порой имела единый торс и две головы. У неё были зооморфные двойники — жаба, утка, паук, кайман. Её дитя, толстый младенец без признаков пола, считается олицетворением обилия пищи, даруемой природой.

Палеолитические «венеры» обладали преувеличенно женственными формами, но были безлики в прямом и переносном смысле этого слова. Они имели условные безглазые головки в виде штырьков, а то и вовсе обходились без них. У их преемниц появились лица. Облик женских статуэток начал видоизменяться и варьироваться, приобретая всё большее многообразие. На смену статике шла динамика, на смену однообразному апофеозу плодовитости — отображение целого спектра социальных ролей.

В искусстве происходит переакцентировка с природно-биологического на общественное человеческое начало. Она проявляет себя через зарождение жанрового начала, которое неуклонно укрепляет свои позиции. Среди женских статуэток, сделанных руками первых земледельцев Мексики, в великом множестве присутствуют фигурки, чьи позы и атрибуты иллюстрируют многообразие человеческих занятий. Типичное для палеолита изображение беременности занимает здесь далеко не первое место, зато для этого времени характерны целые глиняные трупы юных танцовщиц и акробатов.

Среди статуэток из Тлатилько попадаются экземпляры, словно бы предвещающие популярнейшие мотивы и шедевры далекого будущего. К примеру, поза лежащей обнажённой красавицы из Тлатилько в деталях предвещает безмятежно-горделивую позу «Спящей Венеры» Джорджоне: здесь с удивительной точностью налицо та же закинутая за голову правая рука, тот же жест левой ладони, прикрывающей низ живота, те же небрежно скрещенные в щиколотках ноги — по меркам древней культуры на редкость длинные и стройные.

Абсолютно новый тип изображения, появляющийся только на земледельческом этапе, — образ матери с маленьким ребёнком на руках. Охотникам важно было изобразить состояние беременности и появление на свет приплода, а не заботы по выхаживанию потомства. Земледельцам явлениями одного порядка представлялись заботы по выхаживанию младенца и уход за посевами.

Глиняная фигурка сидящей матери с прильнувшим к её груди младенцем, найдённая в Тлатилько, — иконографическая формула, предвещающая богинь-матерей, богородиц и мадонн грядущих времён и народов. Мастера или, скорее, мастерицу, чьи руки вылепили эту скульптурную группу, мало заботила точность пропорций. Под сходящимися на переносице бровями древней мадонны распахнуты неправдоподобно огромные глаза. Простоватый нос «картошкой» великоват для её лица, из-за чего с ним почти вплотную смыкаются схематично вылепленные губы. Зато поза большеголовой мамы житейски убедительна: женщина с мягко покатыми плечами сидит, подогнув ноги калачиком, и обеими руками поддерживает у груди младенца. Его маленькая фигурка надёжно и уютно вписана в компактный объём родительского тела. Как у всех статуэток из Тлатилько, конечности обеих персонажей проработаны ровно настолько, насколько это понадобилось скульптору для решения конкретной пластической задачи. Толстые бедра и короткие голени-культияпки с едва намеченными ступнями утяжеляют фигуру, благодаря чему она так основательно сидит на земле. Подробнее проработаны руки с ладонями, которые автор наделил пальцами в виде продавленных по нащепкам свежей глины бороздок. Ласкающие руки матери и отвечающие доверчивым встречным жестом ручонки малыша ведут живой диалог, которому не мешают вольности в обращении с пластической анатомией — вплоть до шестого пальца на детской ручонке, которым её наделила древняя мастерица, то ли будучи не слишком тверда в искусстве счёта, то ли передавая таким образом некую неизвестную нам мифологему.

Образ предка-зверя, представленный в наскальном искусстве фигурой шамана в звериной шкуре, в искусстве земледельцев уступил место образу женского антропоморфного духа земного плодородия. Женщина предстает то в весеннем отроческом возрасте, то в возрасте пышного зрелого лета, а третий облик — костлявая и морщинистая старуха — знаменовал собой завершение цикла плодоношения. Метаморфозы, которым время подвергает её тело, скульпторы Тлатилько делают символом метаморфоз, которым подчиняется всё живое.

Всюду, где существовали поселения ранних земледельцев, при раскопках погребений и жилищ обнаруживаются бесчисленные статуэтки юных девушек с едва обозначенной грудью, разительно отличающиеся от изваяний дебелых матрон с первобытных стоянок. Иногда в состав глины,

из которых они слеплены, оказываются замешаны зёрна растений; иногда отпечатки зёрен, силуэт колоска или магический рисунок из четырех квадратов с точками в них — идеограмму засеянного поля — можно увидеть на их теле, чаще всего на слегка выпуклом животе. У земледельцев Тлатилько, как и у многих африканских племен, форму зёрен имеют глаза статуэток. На позднейших этапах развития мезоамериканского искусства изображение открытого или закрытого глаза будет ассоциироваться с представлениями о жизни и смерти. То есть в нем мы встретимся со все той же универсальной мифологемой, в соответствии с которой художники Древнего Египта или Японии «оживляли» статуи, рисуя на их лицах открытые глаза.

В обычае тем или иным способом связывать изображение женского тела с изображением семени растения ясно выражала себя идея зерна, семени как начала новой жизни. Магия плодородия полей у земледельцев исконно переплетена с магией человеческого плодородия. Земледельцы акцентировали внимание на моменте зарождения жизни, который ассоциировался у них со временем весенних земледельческих работ: «Весенняя яровая пашня пахалась в данном году впервые и засеивалась семенем, подобно тому, как девушка становилась женщиной»²⁰.

В погребениях культуры Тлатилько рядом со скелетами найдены целые собрания женских статуэток. По мнению П. Вестхейма, связь их с куклами плодородия сомнительна, поскольку изображения беременности, как правило, отсутствуют, а загробная свита умершего не может представлять собой нечто вроде султанского гарема. Он считает, что женские статуэтки в погребении являются предметами, составлявшими часть собственности умершего, особо ценимую им при жизни и по обычаю захороненную вместе с ним²¹. Однако предположение Вестхейма может быть оспорено на основании данных археологии и этнографии, свидетельствующих, что в мифологии ранних земледельцев женщина и юная девушка представляют различные по этапам формы бытия женского производящего начала. С ним же связывалась идея круговорота бытия, согласно которой за смертью следует возрождение. («Поза зародыша», которую первобытные люди придавали телу покойника, свидетельствует о том, что могила представлялась им функциональным аналогом женского чрева.) Именно как магические предметы, связанные с представлениями о бесконечной цикличности, в соответствии с которой существует всё живое, фигурки матрон и юных дев присутствуют в погребениях Тлатилько.

В пластике этой культуры, как и в типологически идентичном искусстве первых земледельцев Старого Света, распространен мотив двуглавых

²⁰ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. С. 180.

²¹ Westheim P. Ideas fundamentales del arte prehispánico de México. México; Buenos Aires, 1957. P. 188.

женских фигурок. Существует предположение, что он восходит к первобытному культу двух прародительниц животного мира. В пользу этой трактовки говорит их очевидная принадлежность к женскому полу. У охотников Евразии в охотничьи времена они были двумя лосихами, или важенками, старшей и младшей самками²², а позже превратились в двух хозяек мира: женщину-матрону и её дочь, греческих Лето и Артемиду, Деметру и Кору (Персефону).

Иногда в связи с этими же образами упоминается культ близнецов. По-видимому, здесь мы имеем дело с развитием сюжета о двух «прародительницах зверей» или «владычицах мира». В охотничьем мифе нганасан, записанном этнографами, шаман встретил в «верхнем мире» двух женщин-олених, каждая из которых принесла парный приплод²³. О поле новорожденных оленят миф не говорит ничего — точно так же, как не содержит на него никакого намека зеленые каменные фигурки младенцев-близнецов, типичные образцы мелкой пластики ольмеков.

Парность образов в обоих случаях изначально отражает, по-видимому, дуально-родовую систему брачных отношений. Но на этапе господства матрилинейной системы родства в искусстве преобладают двуглавые изображения женщин, тогда как с постепенным утверждением патриархальных отношений акцент переносится на образы их потомства. В мифах эти персонажи могут быть братом и сестрой (инкская пара прародителей, Артемида и Аполлон древних греков), но со временем всё чаще представляются двумя братьями (Диоскуры, Ромул и Рем).

Забавные терракотовые фигурки людей и животных, среди которых часто попадаются окарины (свистки), находят и при раскопках жилищ представителей культуры Тлатилько. Некоторые авторы склонны считать их детскими игрушками. Если это и так, возможно, что это не единственное их назначение. Упомянем для сравнения, что в остатках древних эскимосских поселений повсюду находят вырезанные из дерева и кости женские фигурки, аналогичные тем, которые имелись у эскимосов вплоть до XX в. и почитались как фетиши для продолжения рода. Куклы, которыми играли девочки, здесь было принято называть именами умерших, души которых хотели почтить и удержать путем передачи имени покойника его изображению, так как, по воззрениям эскимосов, душа человека и его имя находились в неразрывной связи, составляли одно целое. Заключенная в кукле душа, согласно этим понятиям, переходила в тело владелицы игрушки, когда та становилась женщиной, и возрождалась к новой жизни в теле её ребёнка. Его душа считалась вновь воплощенной душой умершего родственника. Человеческие фигурки эскимосов часто изобра-

²² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 358.

²³ Там же. С. 358.

жали конкретных людей, находившихся в длительном отсутствии, служа для них оберегом. Такие же фигурки изготовлялись эскимосами в случае смерти человека. Чтобы вселить в фигурку душу умершего, в её теле иногда делалось углубление, куда вкладывались волосы покойника, являвшиеся, по представлениям эскимосов, вместилищем души²⁴.

Что же касается свистков, то их обилие, возможно, объясняется ритуально-магической ролью свиста, повсеместно известной с древнейших времён. Свист не только был невербальным способом «переговариваться» на достаточно больших расстояниях (вспомним хотя бы «язык свиста» у гуанчей Канарских островов, сохранявшийся вплоть до XV в. н. э.), но и применялся на охоте, чтобы поднять дичь и погнать её в нужном направлении. В народном обиходе известен весьма архаический обычай обрядового свиста. Позволим себе привести описание русской «свистопляски», сделанное в XIX в. М. Забылиным. На четвертую неделю после Пасхи (т. е. весной или ранним летом, когда природа переживала пору цветения), рассказывает исследователь, крестьяне Вятской губернии, выстояв панихиду в православной часовне, покупают «свистки из глины, нарочно заранее заготовленные, наконец, куклы из глины. Этими глупыми игрушками партии бросаются друг в друга, становясь по обе стороны рва, причём свистят не умолкая»²⁵. Показательно, что и здесь мы встречаем сочетание «кукол» со свистками: очевидно, эти предметы входили в истари устойчивый комплект календарно-обрядовой утвари.

Вопрос о том, кого изображают женские статуэтки первых американских земледельцев: антропоморфных духов природы или богинь-владычиц мироздания, продолжает оставаться спорным. Есть основания предположить, что ответ на этот вопрос подсказывает одна из особенностей мезоамериканской мифологии, уходящая корнями к глубокой архаике, но продолжавшая бытовать в постклассический период. Речь идет о концепции единственности—множественности божества, в соответствии с которой ацтеки, например, наряду с почитанием бога грозового дождя Тлалока продолжали почитать тлалоков — дарителей каждого отдельно взятого livня. В самом деле, достаточно отчетливая иконографическая определенность «Богини с косами» заставляет предполагать существование конкретного определённого образа женского божества; но, с другой стороны, чрезвычайная распространенность фигурок и обычай класть их в погребение во множестве напоминают о шаманском инвентаре, где каждая фигурка наделена своей долей «мана», обрядово увеличивающей совокупную магическую мощь их владельца.

²⁴ Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967. С. 74.

²⁵ Забылин М. Русский народ. Его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия (репринт. изд.: М., 1880). М., 1992. С. 65.

Двойственность такого рода дает основание думать, что женским статуэткам культуры Тлатилько и типологически однородных раннеземледельческих культур, время существования которых исчислялось тысячелетиями, нельзя приписывать всюду и всегда однозначный и неизменный смысл. Образу Богини — прародительницы мира предшествовал образ женского естества, олицетворявшего рождающую силу земли (если речь шла о зрелых матронах) или яркую силу весеннего роста, готового превратиться в колос (если речь идет о юных девах)²⁶. Период господства в искусстве образа «Богини с косами» был периодом постепенного перехода от представлений о Вселенной, наделённой вездесущей «мана», к развитой мифологии с разнообразными духами-покровителями, известными по европейской мифологии как дриады, ореады, наяды, nereиды и другие поэтические создания человеческой фантазии, мыслившиеся смертными, подобно людям. Это исторически вело к появлению представлений о двух ликах бытия, о разделении мироздания на мир людей, живущих здесь и сейчас, и мир пребывающих над и под ним (или очень далеко, на оставленной прародителями прародине) богов и давно умерших предков. В искусстве этот процесс вел к постепенному выделению из состава магической утвари (вроде глиняных «кукол», которые метали друг в друга вятские крестьяне во время вполне языческого обряда «свистопляски») святынь, почитаемых как образы не зависящих от воли человека сил, делающие эти силы зримыми, заключающие в себе частицу их мощи, но им не идентичные.

Художники из Тлатилько запечатлели начала своей мифологической предфилософии в образах-понятиях, предполагающих большую или меньшую степень абстракции. Наглядно выражает неразрывность жизни и смерти как двух сторон бытия рассеченная по вертикали фигура сидящего человека. Слева это голый скелет с круглящимся в глазнице черепа глазным яблоком, а правую половину тела облекает толстый слой живой плоти. В этом скульптурном изображении, похожем на картинку из анатомического атласа, уже налицо столь характерное для искусства Древней Америки сочетание элементов откровенного натурализма и условности, необходимое для выражения обобщенных понятий из арсенала «пранауки». Пластическая формула, запечатленная на заре мезоамериканской цивилизации скульпторами из Тлатилько, пережила десятки веков и в несколько видоизмененном виде продолжала воспроизводиться на страницах кодексов, созданных незадолго до Конкисты.

В погребениях культуры Тлатилько и позднейших культур Центральной Мексики часто попадаются керамические фигурки собак и собачьи скелеты. Со времён палеолита обитатели Центрального нагорья почитали

²⁶ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 181.

собаку не только как незаменимого помощника на охоте, но и как тотемического предка. Даже в постклассическую эпоху, около трех тысяч лет спустя после заката культуры Тлатилько, обитатели городов-государств, говорившие на языке науатль, продолжали называть своих предков-охотников и представителей современных им бродячих охотничьих племен “*chichimecatl*” — «пёсий народ». Ацтеки погребали собаку вместе с умершим, поскольку считалось, что именно собака должна переправить его душу на противоположный берег подземной реки забвения. Бытование этой мифологемы в Мезоамерике с глубокой древности подтверждается найденной в раскопках Текешкиака вырезанной из кости головой хищника из семейства псовых (см. § 1), а её универсальность — наличием у мексиканского пса — проводника в царство мертвых таких «братьев» из загробных миров Старого Света, как египетский Анупис, греческий Кербер, этрусский Хару и др.

Среди фигуративной керамики Тлатилько попадаются статуэтки женщин, кормящих грудью щенка. Может быть, эта странная кормилица — мифологическая прародительница северомексиканских бродячих племен, охотников-чичимеков — «пёсего народа»? Если это так, то человеческий облик, который она получила у земледельцев — обитателей Тлатилько, можно считать новацией по сравнению с образами, типичными для звериных культов, в мифологии которых мать-прародительница племен фигурировала как медведица или ягуариха, берущая себе в мужья охотника. Ещё недавно у народов Сибири существовал обычай выращивать в селении отловленного в тайге медвежонка, которого убивали и съедали во время «медвежьего праздника». У айнов такого тотемического медведя вскармливали женским молоком. Точно так же щенок, вскормленный человеческим молоком, становился как бы членом племени и живым воплощением зверя-прародителя. Принесение его в жертву с последующим съедением означало приобщение соплеменников к жизненной силе тотема.

В мифологии древних земледельцев Старого Света собака — популярное божество. В их реальной жизни она освоила новую, по сравнению с охотой, роль охранительницы посевов от погравы стадами и набегов диких копытных. На трипольских сосудах сердитая собака обычно бежит не по земле, а над нею, в верхнем, небесном ярусе. Рядом с нею часто нарисована идеограмма молодого растения — колос или деревце. Небесный пес Сэнмурв, считали древние иранцы, стряхивает с чудесного древа семена растений, из которых вырастают земные травы, кусты и деревья. В индоевропейском фольклоре распространен сюжет о собаке, охраняющей Древо Жизни²⁷. Нет никаких оснований говорить о влиянии евразийских пёсьих культов земледельческой эпохи на аналогичный мексиканский. Тем инте-

²⁷ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. С. 203.

реснее подметить типологическую параллель, обязанную своим возникновением реалиям жизни, общим для земледельцев по обе стороны океана.

У мезоамериканцев издавна существовал и культ змей, связанный с представлениями о влаге и плодородии почвы. (Так было практически повсюду в мире, где обитают или обитали эти рептилии.) Змеи, каждой весной сбрасывающие старую кожу, были для них, как и для других народов Нового и Старого Света, воплощением идеи циклического обновления природы. В погребениях представителей культуры Тлатилько часто попадаются фигурки свивающихся в кольцо, по-змеиному гибких гимнастов и гимнастов. Возможно, акробатические трюки «людей-змей» восходят к первобытным обрядовым представлениям, основанным на имитативной магии, подобно шаманским танцам в звериных шкурах и масках, изображения которых есть и на скалах Америки. Тогда одним из наследников «людей-змей» из Тлатилько оказывается бог весеннего обновления природы Шипе-Тотек, которого в мезоамериканском искусстве классического и постклассического периодов изображали облаченным в содранную кожу. На празднестве богов весенней влаги имперсонаторы Шипе сбрасывали свое специфическое облачение — человеческие кожи — и хоронили его в горных пещерах, отмечая тем самым завершение сухого сезона и начало очередного этапа обновления жизни. (След существования подобных обычаев в Малой Азии — легенда об Аполлоне и Марсии.) Божество ветра, несущего по весне гроззовые тучи со стороны океана, тоже виделось обитателям Мексиканской долины змеем. Этот летучий змей, облачный или пернатый, позже получил имена Мишкоатля (*Mixcóatl*) и Кецалькоатля.

Динамичные фигуры акробатов, танцоров, певцов и музыкантов на протяжении трех тысячелетий оставались излюбленной тематикой художников всех мезоамериканских народов. В их искусстве эти образы занимали такое же значительное место, какое в реальной жизни древних мексиканцев принадлежало многочисленным и разнообразным ритуалам, оформлявшим все стороны бытия. Танец и пение под музыку — главные для бесписменных народов способы приобщения молодого поколения к сакральной информации — не утратили своего ритуального значения и позже. Песня и пляска во время ритуала представляли собой способ бытования мифа, события которого каждый раз оживали в ритуале стараниями всё новых поколений хранителей предания незапамятной старины.

Ритуальная функция искусства певцов, танцоров, гимнастов обусловила присутствие их статуэток в погребальном инвентаре ранних земледельцев. Глиняная свита, которая сопровождала умершего в загробный мир, воспроизводила ту свиту, которая сопровождала сначала дух, а потом женское божество плодородия, когда поздней осенью хозяйка всего живого покидала землю, чтобы возвратиться по весне. По мнению египтолога М. Э. Матье, из почитания духа умирающей и возрождающейся природы

возник культ богини Тефнут. «В день виноградной лозы и полноты Нила» она возвращалась в Египет из Нубии со свитой Бэсов, веселых карликов²⁸. В мифологии ацтеков египтянке Тефнут соответствовал образ богини Шочикецаль. В стране Тлалокан (*Tlalocan*), где блаженствовали священные прародители и куда с наступлением сухого сезона уходила с земли сама богиня растительности, её зрение и слух радовали музыканты, певцы и акробаты. С тех пор как в Мезоамерике сложился культ священного правителя, придворные трупы стали обязательным атрибутом царя и царицы, что находилось в полном соответствии с представлениями о сакральной роли земных представителей божества.

В искусстве раннеземледельческого населения Центральной Мексики, соответствовавшем времени сохранения традиций родового строя, женские образы долго сохраняли численное превосходство над мужскими. Глиняные женские фигурки не только маркируют самые ранние пласты существования культуры Тлатилько, но и стилистически отличаются от мужских, более лаконичных и геометричных. Проникновение этой новой стилистики в искусство обитателей Мексиканской долины и упорочение в нем позиций мужских персонажей связывают обычно с влиянием культуры ольмеков. Время существования культуры Тлатилько частично совпадает со временем существования ольмекской культуры Ла Венты (IX–IV вв. до н. э.)

На раннем этапе перехода к преимущественно земледельческому осёдлому быту тема плодородия выражается в искусстве почти исключительно посредством образов — представителей женского, а не мужского начала. Помимо женских статуэток, следует упомянуть ритуальные чаши мезоамериканцев, опирающиеся на ножки в виде женских грудей. Таких ножек всегда четыре — их число соответствует мексиканским аналогам двух пар грудей Деметры и Кору. Аналогичный мотив присутствует в керамике раннеземледельческой трипольской культуры (балкано-дунайский регион, IV–III тыс. до н. э.), с той разницей, что там выпуклые изображения четырёх женских грудей украшают бока чаш. Ту же тему воплощает символика сосудов с тремя ножками в виде змей с головами, лежащими на земле. Среди трёхногих сосудов-триподов попадаются и образцы с фаллическими ножками²⁹.

В искусстве ольмеков решительно возобладали мужские образы. К мужскому полу принадлежит их божество-прародитель, которого ольмекские скульпторы изображали выходящим из пещеры предков. Все это свидетельствовало о «патриархальном перевороте», т. е. о переходе создателей новой мифологической системы к патрилинейной системе родства. В новой, патриархальной среде и позже, на этапе укрепления власти военных вождей,

²⁸ Матье М. Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996. С. 188–189.

²⁹ См. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян.

женские божества стали утрачивать первенство в генеалогии и в системе религиозных представлений. Новое распределение ролей поставило во главе пантеона мужское божество, правящее небом и миром, оставив уделом женского землю и роль супруги вождя-громовержца. Одним из древнейших образов ольмекского искусства является так называемый Старый бог, имеющий облик бородатого пожилого мужчины. На основании памятников искусства Тлатилько нельзя сказать, как его образ соотносится с образом «Богини с косами», но вполне возможно, что он мыслился её супругом. Хотя до этапа решительного выделения патриархальной семьи из состава материнского рода вообще преждевременно говорить об увязывании мифологического пантеона с её структурой.

На боковых сторонах «Алтаря 5» из Ла Венты представлены сцены борьбы бородатого старца с полнотелым юнцом, а на фронтальной его стороне бородатый бог выходит из пещеры, вынося на вытянутых руках толстого ребёнка, то ли спящего, то ли пребывающего без чувств. Исходя из общепринятой версии, что юный толстяк олицетворяет ещё не пробудившееся к жизни майсовое зерно, есть основания предположить, что в сценах борьбы действуют те же персонажи и что в совокупности оформление алтаря повествует историю похищения культурным героем божества молодого майса, которое приносится на землю в дар людям. Присутствует в ансамбле и женское начало, но чисто символически — через отождествление с утробой матери-земли пещеры пращуров, вход в которую оформлен в виде разинутой пасти ягуара. На другом ольмекском рельефе (монумент № 19, Ла Вента) фигурирует тот же бородатый бог. На сей раз он держит в вытянутой руке сумочку с копалом (душистой смолой для ритуальных воскурений) и имеет зооморфную пару в виде гигантского змея. Этот иконографический тип дал начало образу мезоамериканского культурного героя Кецалькоатля, известному позже по кодексам миштеков и науа.

По мере экспансии ольмекской культуры на многие этнические области Древней Мексики распространялся и пантеон ольмеков. В мифологии этого народа раньше, чем у прочих, всеобъемлющий образ «Богини с косами» распался на множество имеющих более конкретные функции божеств женского начала. Близнецы, рожденные от связи богини Луны с ягуаром, были полулюдьми-полуягуарами и изображались обычно как раскосые толстогубые младенцы. У одного из них в сложенных на животе руках лежит топор, а у другого голова расколота щелью в виде буквы V, из которой иногда прорастает побег майса, изображенный в виде завитка. Пол младенцев-ягуаров ольмекские скульпторы не обозначали. Принято считать, что в мифологических системах и искусстве классического и постклассического периода их образы трансформировались как в образы мужских божеств грозового дождя, так и в образы богинь земных вод и растительности.

Древние мексиканцы были великолепными анималистами. Зверя они изображали часто и разнообразно: в манере беглой зарисовки и величественно монументальным, натуралистически достоверным и стилизованным вплоть до пиктограммы. В ольмекском искусстве продолжили жизнь образы, унаследованные от искусства охотничьего периода, но изменилось их содержание, а вслед за ним и облик. Фигуры человека-ягуара и огненного змея, известные по пещерным росписям ольмекской зоны, получили распространение в росписях ольмекской керамики культуры Сан Лоренсо (1150–900 гг. до н. э.), где они, в духе реалий земледельческого быта, стали воплощать представления о грозном дожде, почвенной влаге и благоденствии посевов.

Искусство первобытных охотников и собирателей отражало картину пронизанного всеобщей жизненной энергией мира синкретических отношений, в котором человек не противопоставляет себя ни природе, ни другому человеку. Переход к осёдлости и производящему хозяйству породил дуализм пространства культуры и пространства природы. Из естественного укрытия вроде пещеры или грота человек окончательно перебирается в отстроенное собственными руками жилище. В изобразительном искусстве опять-таки человек всё решительнее претендует на главенство. Уже у скульпторов Тлатилько, в полном соответствии с универсальной особенностью неолитического искусства, образ зверя утрачивает самодостаточность и всё чаще оказывается связан с предметами человеческого обихода: копьеметалками, каменными печатями для маркировки охотничьей территории, зооморфными сосудами и свистками-окаринами, тогда как человеческие фигурки у них «действуют» самостоятельно и разнообразно, составляя в совокупности глиняный аналог социума. В ольмекском искусстве широко распространился образ антропоморфного существа с чертами ягуара, но при этом звериное начало в его сверхъестественном облике выглядит чрезвычайно хищным именно по контрасту с антропоморфизмом фигуры в целом. В иных случаях зверь составляет у ольмеков пару персонажу-человеку и, достоверно и живо изображенный, выступает в подчиненной роли его альтер эго, животного-двойника, науаля. Ещё один шаг в сторону отрыва образа зверя от его живого прототипа — и перед нами образы-понятия, известные по мезоамериканскому искусству классической эпохи, продуманно сочетающие в своем фантастическом облике человеческие, ягуарьи, орлиные, змеиные черты.

Различия во внешнем облике статuetок Тлатилько соответствуют половозрастным различиям представленных персонажей. Отсутствие у них атрибутов, обозначающих имущественное неравенство, или чего-либо похожего на властные инсигнии указывает на первобытное равенство, царившее среди творцов этой культуры. Ольмекское искусство зафиксировало начало дифференциации общества. Формирование института наследственных вож-

дей-правителей и жрецов нашло прямое отражение на рельефах ольмекских стел, где появились фигуры мужчин с жезлами и в пышных плюмажах. Изображениями обожествлённых предков и представителей знати, возводивших к ним свой род, принято считать персонажей с хищными ягуарьими ртами, часто представленных сидящими скрестив ноги, а руками позвоночному опершимися о землю перед собой. Возможно, что это изображение членов мужских союзов и их патронов, ещё тотемических или уже божественных — сравним более поздние изображения «воинов-зверей», в том числе соответственно облаченных персонажей теотиуаканских и тольтекских рельефов и росписей и, конечно, членов ацтекских воинских союзов Орла и Ягуара. Это соответствовало бы всему облику ольмекских памятников, отражавших отношения гораздо более патриархальные, чем могло тогда быть ольмекское общество в целом.

В классический период мир, созданный руками художников, станет подробным отражением разнообразного мира обитателей городов-государств: «Образы этих людей запечатлены на века в фигурках из глины, сделанных с исключительной тщательностью. <...> Ювелиры гранят драгоценные камни, гончары отделывают керамику, ткачи гоняют челнок, каменотёсы обрабатывают каменные глыбы, столяры пилят бревна каменной пилой, плетельщики корзин и циновки вымачивают волокно, каменщики возводят здания, носильщики просят посторониться, воины выступают в поход, водоносы носят воду, торговцы расхваливают товар, вожди командуют, господа бьют подчиненных, музыканты играют, танцоры пляшут, жрецы молятся, земледельцы сеют — каждый занят своим делом»³⁰.

³⁰ Галич М История доколумбовых цивилизаций М, 1990 С 95



СТРОИТЕЛИ ГОР И ГОРОДОВ

§ 1. ОТ РИТУАЛЬНЫХ ЦЕНТРОВ К ПЕРВЫМ ГОРОДАМ

Первым городам Центральной Мексики предшествовали поселения осёдлых земледельцев, группировавшиеся вокруг общих ритуальных центров. Прообразы будущих городов складывались вокруг святилищ, важнейшей функцией которых являлись астрономические наблюдения, жизненно необходимые для определения верных сроков земледельческих работ. Постоянные поселения нескольких родов, для которых святилище служило ритуальным центром, располагались в его окрестностях. Первые ритуальные центры Мезоамерики складывались вокруг земляных пирамид, имевших круглую форму. Возведенная человеческими руками гора воплощала образ прародины в виде оставленной «где-то на севере» горы с пещерой предков. Она же была образом «мировой горы», функционально аналогичным образу «мирового древа». Как центр, сквозь который проходит мировая ось, она моделировала вертикальную и горизонтальную структуру Вселенной.

Мир земледельцев, осмысленный в категориях мифа, обрел структуру, отвечавшую их насущным практическим потребностям. Населенный смертными людьми «средний мир», простертый между миром небесных богов и преисподней подземных богов, обладал в их представлениях четкими горизонтальными координатами и жил в соответствии с циклически чередующимися временными ритмами. Поскольку временные и пространственные координаты были заданы движением небесных светил, структура ритуального центра представляла собой рукотворное отражение мифологической структуры Вселенной.

Где бы ни обитал первобытный охотник, он населял небо над собой животными — их контуры виделись ему в контурах созвездий. Его осёд-

лый потомок, моделируя свой земной мир в соответствии с представлением о мире небесном, перенес на землю как бы зеркальное отражение небес. Фигуры животных, птиц, рыб или фантастических существ воспроизводились им в формах искусственных священных холмов, воздвигнутых человеческими руками или в гигантских наземных «панно». Так в наземных монументальных формах преобразилась традиция первобытного анимализма.

Ярчайший пример изобразительности в сфере синкретического монументального искусства, полужождчества-полускульптуры, представляют собой фигурные маунды Северной Америки. В США на территории штатов Айова, Висконсин, Миннесота, Огайо находится множество земляных сооружений, имеющих форму зверей, птиц, рептилий. Их строителей идентифицируют с представителями земледельческих культур Адена (500–700 гг. до н. э. — нач. н. э.) и Хоупвелл (100–400 гг. н. э.). Создатели одной из этих культур воздвигли подлинный шедевр земляной архитектуры — Большой змеиный маунд, представляющий собой длинный холм в виде извивающегося тела рептилии, хватающей пастью добычу.

Иной способ оформления пространства культуры представляет собой самая большая в мире книга по астрономии, созданная в Южной Америке руками представителей культуры Наска (южное побережье Перу, I тыс. н. э.). От начертанных на земле изображений птиц и зверей, достигающих двухсот метров в длину, на десятки километров тянутся в разных направлениях линии. Некоторые из них, подобно каменным сооружениям Стоунхенджа, указывают на точки восхода и захода солнца во время летнего и зимнего солнцестояния. Другие линии «следят» за восходами и заходами Луны. Те, кто задумал и воплотил этот наземный астрономический атлас, были отличными знатоками прикладной геометрии. Первоначально они рисовали небольшой (2 × 3 м) эскиз. На нём каждая прямая разбивалась на отрезки. Каждая кривая также разбивалась на много коротких сочлененных дуг. На эскизе определялись радиусы дуг и центры соответствующих им окружностей. Пропорционально увеличенные, прямые и дуги переносились на поверхность пампы с помощью двух кольев и веревки. Единицей измерения служило среднее расстояние от плеча до согнутой ладони — вроде испанской «брасады», равной 66,4 см. При нанесении фигур грунт снимался полосками — до светлого слоя глины под каменистой поверхностью.

На побережье Мексиканского залива и в Мексиканской долине, где чередующиеся со времён палеолита племена и культуры стирали результаты деятельности предшественников, монументальные земляные сооружения глубокой древности практически не имели шансов уцелеть. Однако единичные сооружения, облик которых представляет собой стилизованное изображение прототипов из животного мира, сохранились и там. Памятники архитектуры древних ольмеков — Сан Лоренсо, Ла Вента, Трес Са-

потес — представляют собой остатки ритуальных центров. Архитектурный комплекс Сан Лоренсо (1150–900 гг. до н. э.) спланирован таким образом, что его постройки, зеркально симметричные относительно центральной оси, образуют очертания птицы с раскинутыми в полете крыльями. А в Ла Венте (1100–400 гг. до н. э.) на южном конце её центральной магистрали выложена из продолговатых блоков зелёного серпентина гигантская маска ягуара: здесь зодчие использовали мотив, который отвечал основной мифологеме ольмекской культуры, согласно которой прародителем первого из земледельческих народов Мезоамерики был этот самый грозный среди здешних четвероногих обитателей хищник¹.

К западу от Ла Венты, неподалеку от нынешнего Мехико, под слоем вулканической лавы лежит ритуальный центр Куикуилько («Место, где поют и танцуют»). В центре его высится спиралевидная пирамида, на вершине которой найдено семь алтарей, поочередно сменявших друг друга и позволявших вести каждый раз все более совершенные наблюдения за небом. Спирально закрученная форма искусственной горы также имитирует натуральную форму — витую раковину-пещеру Бога-Улитки, древнейшего первопредка, почитание которого уходит ко временам присваивающего хозяйства, с которых сохранились «раковинные кучи» по берегам озер и морей. Здесь, вероятно, истоки одной из универсальных архаичных мифологем, связанной с образом улитки или морской раковины: Бог-улитка Америки и Восточной Азии, улиткообразные лабиринты европейского неолита, и даже раковина как атрибут покровителя Испании Сантьяго (Святого Иакова).

И всё же, по мере того как временные стоянки охотников и собирателей превращались в постоянные поселения земледельцев, а те — в города, человеком всё отчетливее осознавался дуализм мира культуры и мира неосвоенной им природы. В ацтекском языке эти два противоположных понятия выражаются стойкими словосочетаниями. “*Atl, tepetl*” — «вода, холм» — обозначает город у подножия священной горы, а “*ye cencuahuitl, ye cemixtlahuatl*” — «заросли деревьев, заросли трав» — территорию за пределом обжитого пространства, не тронутую топором земледельца.

Каждый с великим трудом расчищенный и тщательно возделанный участок земли человек заботливо наделял духом-покровителем, имевшим женское плодоносящее естество. Образы покровительниц каждой конкретной вспаханной нивы, видимо, соотносились в сознании земледельца с образом Матери — сырой земли, точно так же как тлалоки всех прошумевших над землей гроз соотносились с образом громовника Тлалока. Близнецы-ягуары, фигуры которых ольмекские камнерезы так любили вырезать из жада, зелёного, как трава или как пронизанная солнцем вода,

¹ *Ciudad Ruiz A* Las culturas del antiguo México. Madrid, 1989. P. 57

вполне возможно, представляли собой изображения потомства от этих браков земли и воды.

Топор и след топора на темени как атрибуты богов-братьев невольно наводят на соображение о существовании в ольмекской мифологии сюжета о близнецах-антагонистах, аналогичного историям Каина и Авеля, Ромула и Рема. Параллель подтверждается спецификой событий, которые следуют за братоубийством. Библейский Каин-земледелец, убивший Авеля-пастуха, оставляет свой род и в изгнании становится основателем города Енох. Вскормленники волчицы Ромул и Рем, воспитанные в хижине пастуха, возводят стены города Рима, и Ромул делается первым жрецом-авгуром и первым римским царём. В обоих случаях на язык близнечного мифа переложено повествование о реальных исторических процессах, в частности о размежевании скотоводческих и земледельческих народов.

Мезоамерика не знала развитого скотоводства, периферию земледельческой культуры там вплоть до постклассического периода продолжали составлять бродячие или полусёдлые охотничьи племена, и приметой свершившегося «первого разделения труда» применительно к ней считается появление орошаемого земледелия в качестве основного занятия жителей осёдлых поселений. И если содержание ольмекских мифов на основании изобразительных памятников этой культуры поддается реконструкции лишь частично и предположительно, то в пользу того, что ольмеки едва ли не первыми среди мезоамериканцев вплотную подошли к строительству городов, существуют веские археологические аргументы.

Ритуальные центры ольмеков уже обладают чертами, типичными впоследствии для всех мезоамериканских городов: расположением важнейших сооружений симметрично главной продольной оси, ориентированной на точки восхода солнца в дни летнего и зимнего солнцестояния, наличием круглых пирамид из необожжённого кирпича и глины, построек на продолговатых прямоугольных основаниях, некрополей, ритуальных кладов, каменных монументов в виде плит с рельефами мифологического содержания, гигантских каменных антропоморфных голов в шлемах, вес которых доходит до 20 т.

Типичный пример такого ритуального центра — Ла Вента, постройки которой ориентированы в плане вдоль оси «север—юг», отклоняющейся на 8° к западу. На южном конце этой оси располагался главный вход в комплекс. В центральной части находилась главная площадь с круглой необлицованной пирамидой — высотой в 30 м и с диаметром основания 128 м — и двумя продолговатыми возвышениями прямоугольной формы. Все три постройки группировались вокруг двора, обнесённого базальтовыми колоннами. За пирамидой находился тайник с захороненными в нем шестнадцатью ритуальными фигурками, изображавшими, возможно, основателей родов, входивших в состав племени. На севере, в той части ар-

хитектурного комплекса, которая соотносилась с местом мифологической прародины, располагались четыре гигантские каменные головы, число которых указывало, очевидно, на число фратрий, составлявших племя. Воздвигнутые на рубеже сакрального пространства, они, по-видимому, представляют собой изображения предков.

Ольмекам принадлежит приоритет в создании приёмов добычи, обработки и транспортировки на большие расстояния гигантских глыб камня, служивших им для создания монументальной скульптуры. Последующие культуры Мезоамерики унаследовали от ольмеков многие изобразительные мотивы оформления построек и мобильного искусства, среди которых фигуры ягуара и змея, ребёнок-ягуара, стилизованные изображения ягуарьих когтей и горящих глаз, геометрические знаки в форме букв U и X и др. В то же время обычай высекать из камня изображения голов предков, очевидно, уходил в первобытную древность и принадлежал не только ольмекам. Во всяком случае, на стоянке Малакофф в Техасе найдены три каменные головы высотой до полуметра и весом в 28–61 кг. В их чертах нет какого-либо единообразия, что свидетельствует об отсутствии канона. Обнаружены эти изваяния на девятиметровой глубине в слоях, содержащих кости мамонта, верблюда, лошади и гигантского бизона².

С 300 г. до н. э. начался подъём городских центров на других территориях, включая Центральную Мексику, где аналогичной стадии развития достигло целое созвездие культур: Тлатилько, Тикоман, Куикуилько, Тесойука и др. В Центральной Мексике часто встречаются керамика и статуэтки, типичные для ольмекской зоны. Однако монументальные сооружения ольмекского типа там, как правило, отсутствуют, что указывает на существование обменных или обменно-данных связей без наличия поселений ольмеков-колонистов. Остатки ольмекских построек найдены лишь в Чалькацинго, к западу от долины Мехико.

Зодчество мезоамериканских культур эволюционировало от создания гигантских земляных сооружений к возведению геометрически выверенных каменных монументов. От насыпных сооружений ольмеков сохранилось немного, тогда как пирамиды и дворцы наследовавших им классических майя, теотиуаканцев, чолульцев, тотонаков, монте-альбанцев устояли в веках.

Зодчие Мезоамерики воссоздавали на земле архитектурные модели мироздания. Масштабность их сооружений, заявившая о себе со времён ольмеков и постоянно возрастающая, предполагала наличие у строителей времени, не поглощённого заботами о добыче пропитания. Его появлению способствовало распространение в обиходе мезоамериканцев маиса —

² Lorenzo J. P. Etapa lítica en Norte y Centroamerica sobre los orígenes del hombre americano. Carácas, 1968. P. 66–67.

злака, отличавшегося высокой урожайностью. Создателей могучих городов-государств, которые стали подниматься в Центральной Мексике с начала нашей эры, с полным правом можно назвать «людьми маиса». Масштаб и сложность замыслов зодчих Теотиуакана, Чолулы, Тулы, Какаштлы, Тулансинго, Тепецтлана, Тескоко, Теночтитлана, Малиналько и других городов требовали участия в их реализации крупных человеческих коллективов при умелой координации совместных усилий жителей нескольких многолюдных общин, объединённых союзническими или иерархическими отношениями.

§ 2. ПОВЕЛИТЕЛИ КАМЕННЫХ ГЛЫБ

Появлением городов-государств отмечен нижний рубеж классического периода. Если ольмекские центры, по мнению большинства исследователей, в функциональном отношении ещё не являются городами в полном смысле слова, то города-государства классического периода выступают именно в этом качестве — как центры сосредоточения ритуальных, управленческих, торговых, производственных, оборонных функций. Размах монументального строительства в городах-государствах был тем шире, чем шире была возможность их правителей привлекать к украшению своих столиц материальные и людские ресурсы соседей. Наиболее сильные и богатые города-государства классического периода превращались в центры соподчиненных территорий. Каждая из мезоамериканских столиц классического и постклассического времени в период своего наивысшего могущества стремилась играть в полной мере роль «сакрального центра» по отношению к зависимой периферии. В Центральной Мексике в этой роли выступали в свое время Теотиуакан и тольтекская Тула, последним из таких центров стал здесь Теночтитлан. Точно так же в Южной Америке «имперский город Коско» (Куско) был, по словам Гарсиласо, «самой большой уакой» государства инков: «Одним из главных идолов, которые имелись у королей инков и их вассалов, был имперский город Коско, которому, как святыне, поклонялись индейцы»³.

Наследники ольмекских традиций, создавшие самую могущественную из культур Центрального нагорья — культуру Теотиуакана, усвоили и превзошли достижения предшественников. Если самая тяжелая из ольмекских голов весит примерно 20 т, то крупнейшее изваяние из серии огромных андезитовых монументов, созданных на раннем этапе существования Теотиуакана (II в. н. э.), «тянет» уже на 217 т. (Для сравнения: блоки,

³ Инка Гарсиласо де ла Вега История государства инков. Л.: Наука, 1974. Кн. III, гл. XX. С. 185–186.

из которых сложена пирамида Хеопса, весят 2,5–3 т.) Столь впечатляющие махины передвигались древними мезоамериканцами на десятки километров при помощи лишь рук, вооруженных канатами, рычагами, деревянными катками и простейшими средствами уменьшения силы трения вроде поливки пути водой, служившей в качестве смазки.

На формативном (доклассическом) этапе обширные мезоамериканские территории, расположенные далеко за пределами зарождения культуры ольмеков, находились под её влиянием. С упадком ольмекской культуры эстафету приняли от неё города майя, сапотеков и науа. Доминирующим центром культурной жизни Центральной Мексики в классический период (II–VII вв. н. э.) был Теотиуакан. Настоящее имя этого города осталось неизвестным, а имя, данное ему ацтеками, означает «Город богов» или «Город, где становятся богами». Его искусство в первых веках нашей эры отмечено чертами, сближающими его с искусством ольмеков. На фресках периода расцвета теотиуаканской культуры встречаются знаки письменности майя, а некоторые персонажи и сюжеты изобразительного искусства «Города богов» иллюстрируют близость мифологических представлений майя и теотиуаканцев, восходящую к общим истокам и поддерживаемую в ходе непрекращающихся контактов. Со временем теотиуаканское искусство приобрело тот ярко индивидуальный облик, который наложил отпечаток на стилистику искусства других крупных городов-государств Центральной Мексики.

Расположенный в пятидесяти километрах к северо-востоку от теперешнего Мехико, Теотиуакан стал первым в Мезоамерике образцом упорядоченного, модульного градостроительства. По мнению историков архитектуры, это следует как из взаимной пространственной соотнесённости целых ансамблей, так и из строгой соразмерности частей, составляющих каждое сооружение в отдельности.

Самые величественные сооружения Теотиуакана — огромные храмовые пирамиды Солнца (64,5 м) и Луны (42 м). Ацтеки, заставшие Теотиуакан уже покинутым мертвым городом, приписывали их сооружение богам и называли их тцакуалли (*tzaqualli*), что означает «башни, подобные горам». Обе пирамиды были возведены в первые столетия расцвета Теотиуакана, пришедшегося на III – начало VII в. н. э., когда этот крупнейший центр классической мезоамериканской цивилизации насчитывал около полумиллиона жителей.

Пирамида Солнца высится с восточной стороны главной площади — квадрата со стороной в 120 м. На противоположной её стороне располагается площадка для ритуальной игры в мяч, с ольмекских времён также связанной с солярным культом. Центральная ось пирамиды примерно на 17° отклонена в северо-западном направлении от оси «север—юг», что ориентирует это сооружение на точку, в которой Солнце заходит в день

прохождения через зенит. Науа считали зенит центром мироздания и называли находящееся в этой точке Солнце Сердцем Вселенной.

Пирамида Солнца задает ориентацию всей композиции центра. Главная городская ось, именовавшаяся адтеками Дорогой Мертвых (*Miccaotli*), — сдвинута от строгого направления «север—юг» примерно на 17°. Ширина её составляла 40 м, а длина — 2 км. Эта вымощенная камнем улица не была сплошной магистралью: поперечными парадными лестницами она делилась на участки, соответствующие расположенным по её сторонам постройкам, так что получались отдельные площади. Ей перпендикулярны основные постройки центра: ансамбль Храма Земледелия, пирамида Солнца с окружающей её застройкой и комплекс так называемой Сьюдаделы («цитадели») с храмом Кецалькоатля в глубине внутреннего двора. От рисующейся на синеве горного массива Серро Гордо пирамиды Луны к Сьюдаделе на противоположном её конце она опускается на 30 м. Поэтому платформы, на которых высились здания, не только добавляли им величия, но и служили для превращения неровного склона в ровную поверхность.

Направление главной оси, соотносённость более поздних значительных построек с пирамидой Солнца, 365 масок-горельефов на панелях пирамиды Кецалькоатля, как и образованный пересечением четырехугольника и треугольника знак временного цикла среди изображений на рельефах отражают календарную символику, запечатленную не только в убранстве, но и в самой структуре церемониального центра. По предположению мексиканского археолога Л. Сежурне, даже сочетание четырехугольных плоскостей площадей с треугольными в плане боковыми гранями пирамид, как и сочетание этих граней с четырехугольниками оснований каждой пирамиды, воспроизводит все ту же комбинацию геометрических фигур, обозначающую солярный цикл⁴. На символическом языке жрецов четверка прямоугольника воплощала собой полноту горизонтальных координат (стороны горизонта), тройка треугольника — троичное вертикальное членение мира, а их сумма, семёрка, соответствовала полноте вселенских координат. Уступами восходящие ввысь пирамиды, выстроенные на ступенчатых основаниях, символически воспроизводят ступенчатую структуру Вселенной науа с её девятью (или, по другим источникам, тринадцатью) небесами над земной поверхностью и девятью мирами под ней. То есть теотиуаканские постройки не просто «привязаны» к местности путем выбора наиболее удобного местоположения и выравнивания горизонтали с помощью ступенчатых платформ, но ритуально-магически связаны со Вселенной, с её ритмами и структурой.

Столь же значимо расположение пирамид Солнца и Луны на северном, более высоком, конце Дороги Мертвых и Сьюдаделы — внизу. Самая

⁴ Séjourné L. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, 1983. P. 98.

значительная постройка Сьюдаделы — храм Кецалькоатля. Пирамида Солнца упирается в небеса, тогда как владения Пернатого Змея словно распростерты по земле. У науа этот бог и культурный герой выступал посредником между миром богов и миром людей. Поэтому именно при его храмах у ацтеков существовали кальмекак — школы будущих жрецов, где подростки и юноши шаг за шагом постигали тайны высшей мифологии. Скромные постройки, окружающие пирамиду, возможно, представляли собой жилища учеников и их наставников. По обеим сторонам Дороги Мертвых высились на платформах многочисленные культовые здания, иногда содержащие гробницы знати. Центральная часть Теотиуакана, его церемониальная зона с главными монументами, занимает 2,5 км в длину и 1 км в ширину. А вся городская застройка, не считая пригородных поселений, протянулась ещё на 1,5 км.

Постройки Теотиуакана были некогда пышно украшены росписями и инкрустациями. Стены, вертикальные панели платформ и пирамид, даже ступени сплошь покрывали изысканным рельефным декором и ярко расписывали. Самые старые образцы теотиуаканской настенной живописи — это довольно грубо нанесенные красной краской на оштукатуренную поверхность ступенчатые орнаменты или полосы и квадраты различных цветов. Особенно широко был распространен орнамент в виде фриза из зелёных дисков, расположенных на темно-красном фоне. За простотой этого мотива стоял магический смысл. Кровь жертвоприношений, которую символизировал красный, обеспечивала неиссякаемость «божественной влаги» дождей и подземных вод, наделявших землю способностью плодоносить. Зелёные диски, нарисованные на кроваво-красной полосе, заменяли собой инкрустации из зелёного камня, который мезоамериканцы почитали как не подверженный природным ритмам аналог живой зелени, умирающей и воскресающей. Позже появились природные мотивы (изображения витых и плоских раковин, стилизованные цветы, маски, солнечные лучи), фантастические существа и сюжетные росписи.

Применялись во внешнем декоре также инкрустации из обработанного камня: судя по сохранившимся фрагментам, зрачками из отполированного обсидиана сверкали из-под насупленных спиралевидных бровей раскрашенные маски Кецалькоатля с выбеленными известью хищными зубами. Название «Храм Кецалькоатля» носит условный характер. Его мифологические образы, очевидно, выступают выражением производящих сил природы в целом. Сочетание масок Пернатого Змея (ветра, несущего дождевые облака) и клыкастого божества, отождествляемого с Тлалоком (богом грозы, проливающим с небес обильные воды и мечущим огненные стрелы), означает оплодотворение земли теплым животворным дождем.

Остатки росписи по рельефу дают возможность восстановить его цветковое решение: синяя вода, зелёные перья кецаля, бирюзовые тела

змей с белоснежными клыками в красных пастьях. Вертикальные панели и пологие откосы пирамиды сплошь покрыты рельефами с изображениями тела Пернатого Змея, изгибающегося среди спиралевидных и плоских раковин. Плоские раковины в водном потоке были красного и желтого цветов, витые улитки — белыми. В период постройки храма культура Теотиуакана испытала сильное влияние культуры побережья Мексиканского залива. Отсюда — появление в его декоре ранее отсутствовавших морских мотивов, напоминающих те, что были присущи культуре побережья Веракруса. С этим влиянием связывают и распространение в Теотиуакане образа Пернатого Змея.

Той же математической выверенностью, что и архитектурные формы, отличаются творения мастеров каменной скульптуры. Анализ множества памятников раскрывает принадлежность теотиуаканской скульптуры к древней ольмекской традиции. Линия, представленная у ольмексов динамичными изображениями атлетов и танцоров, имеет свои соответствия и в Городе Богов. Но главной отличительной чертой теотиуаканской пластики исследователи в один голос называют её статику и абстрактный геометризм, порожденный тяготением к плоскостности и лаконичности форм.

Абстрактность сакральных образов можно объяснить их содержанием: это запечатленные понятия мифологической «пранауки». Дальнейшая эволюция в этом направлении ведет к появлению пиктографической, а затем и иероглифической письменности, как это произошло в Мезоамерике у майя. Но майя классического периода, современники Теотиуакана периода его расцвета, не утратили при этом вкуса к передаче живой человеческой пластики. Теотиуаканцы же развили изощренную систему геометризации сакральных форм, одновременно сделав трактовку человеческого тела схематичной. Существует предположение, что статуэтки с большими головами, короткими торсами и подвижными конечностями, которые целыми сериями изготавливали в формах теотиуаканские гончары, было принято наряжать в ритуальные одежды подобно тому, как позже ацтеки облачали по праздникам своих храмовых идолов.

Начиная с рубежа, отделяющего классический период от предшествовавшего ему формативного, магическая сила, которой наделяется человек, начинает всё теснее соотноситься с его социальным статусом. Внешним выражением значимости общественного положения человека делается облачение, отличающееся от одежд его рядовых соплеменников. Одевание, призванное подчеркнуть знатность носителя, изготавливалось из особо тонких и украшенных великолепными орнаментами тканей, дополняясь искусно выделанными шкурами и пышными перьями прежде тотемических, а теперь царственных зверей и птиц. Его обильная и изощренная сакральная атрибутика делалась из драгоценных металлов, редких и почтившихся священными камней, жемчуга, перламутра, цветных раковин.

Существовал также иной тип обрядового одеяния, отличавшийся намеренной архаичностью: рубаша из редкой ячеистой ткани, сплетенной из грубого волокна магея (мексиканской агавы).

Излюбленный сюжет художников мезоамериканской классики — исполненные величественного покоя фигуры правителей в облачениях, уподобляющих их божествам, или процессии жрецов и знатных воинов, шествующих друг за другом в церемониальном убранстве, подчеркивающим их высокий ранг. От верхушек огромных плюмажей до подошв сандалий из шкуры ягуара их тела настолько замаскированы всевозможными магически значимыми деталями, что под ними едва угадываются естественные формы. И если художники майя, при всей условности принятого у них канона, создавая свои рельефы и росписи, всё-таки чаще придерживаются естественных пропорций человеческой фигуры, то теотиуаканские мастера каменной скульптуры упорно вписывают её контуры в прямоугольники, разбитые параллельными прямыми на вытянутые по горизонтали «этажи», так что абстрактный горизонтальный ритм начинает сочетаться со столь же абстрактным вертикальным. В пределах этих ярусов высекаются полосы символических орнаментов и атрибуты, позволяющие, с большей или меньшей определённости, опознать изображенный персонаж. Главное в нём — его принадлежность к миру высших сущностей, способ отображения которого вовсе не предполагает человекоподобия.

Присущие теотиуаканским ваятелям особенности понимания формы наглядно демонстрирует монументальная каменная статуя, условно называемая Чальчиутликуэ — по имени ацтекской богини земной влаги (IV в., Мехико, Национальный музей антропологии и истории). Более чем трехметровое изваяние этой женской ипостаси божества вод, найденное рядом с пирамидой Луны, представляет собой, в сущности, массивный прямоугольный базальтовый столб, фронтальная сторона которого на небольшую глубину проработана резцом скульптора. Достаточно активно выступает над поверхностью лишь лицо богини, обрамленное большими серьгами в виде просверленных дисков. Все прочие детали — согнутые в локтях под прямым углом руки, юбка с узорными полосами из таких же дисков и из ромбов, короткие квадратные опоры под ней, схематично изображающие ноги, — крепко «держат» плоскость, ритмично расчлененную на горизонтальные пояса, вызывающие в памяти мерный ступенчатый ритм теотиуаканских построек. Пять поясов, на которые делится увенчанная квадратной шапкой-капителью фигура, очень близки по ширине, что придает вертикальному ритму спокойную уверенность. Ширина изваяния составляет примерно половину от его высоты. Огромные серьги зрительно вытягивают лицо по горизонтали, вписывая его в равный по ширине торсу вытянутый прямоугольник. А линия соприкосновения широкого носа и толстых губ богини делит это лицо на два равных вытянутых прямоугольни-

ка. Абсолютная симметрия всего тела относительно его вертикальной оси усиливает впечатление нерушимого покоя.

Строго на месте пересечения диагоналей прямоугольника, в который статуя могла бы вписаться, не выступая за его границы, находится углубление — ниша, куда когда-то по обычаю было вложено сделанное из зелёного камня сердце, наделявшее изображение магической силой. (Вспомним, к слову, способ «оживления» эскимосских «кукол».) Такая продуманная соотнесённость целого и его частей, а этих частей между собой соответствует математически выверенной модульной структуре, принятой у теотиуаканских градостроителей. В этом отношении ваятели Города Богов выступают наследниками ольмеков, в монументальной скульптуре которых зародился числовой канон, основанный на пропорции «золотого сечения».

Реставрируя настенную роспись в Теотиуаканском архитектурном комплексе Атетелко, археолог А. Вильягра Калети обратил внимание на то, что древний художник использовал всего один цвет — чистый красный, добавляя в него только известь, чтобы добиться разной степени насыщенности тона. Объяснение этой монохромности он нашёл у Саагуна, в записанной им «Песни в честь Тлалока»: «Мой бог (или жрец) живописал темно-красным, цветом крови». В виду имелась кровь жертв, принесённых богу дождя, — цвет никогда не был для художника Древней Мексики просто декоративным. Разноцветная яшма, небесно-голубая бирюза, чёрный или зеленоватый обсидиан, изумруд, золото, роскошные перья тропических птиц почитались не просто из-за редкостной красоты, но и из-за приписывавшихся им магических свойств.

Характерная примета Города Богов — не имеющее равного во всей Мезоамерике распространение настенной живописи в интерьерах. Она часто встречается здесь в административных и жилых комплексах, где связана с особо сакральными зонами. Росписи в дворцовых комплексах, получивших от археологов названия Атетелко, Тепанкалько, Тетитла, Тепантитла, Тцакуала, Теопанкашко, выполнены, главным образом, в последние столетия могущества Теотиуакана. Это было время роста влияния воинской знати, проявившегося в зодчестве постепенным затуханием строительства храмов и возведением многочисленных дворцовых зданий вдоль новой главной магистрали, протянувшейся с востока на запад между Сьюдаделой и главной торговой площадью.

Стены дворцов Теотиуакана были украшены ритуальными сценами. По ним тянулись фризы с изображениями жрецов, освящающих церемонию сева маиса — в масках Тлалоков и плюмажах из перьев кецаля; фризы с шагающими в ряд ягуарами — перед их пастями роняют на землю капли крови рассечённые сердца; фризы с процессиями орлов в убранстве воинов и с пучками ритуальных дротиков. Все это — мифологемы, типич-

ные для народов науа: тольтеков и ацтеков. Возможно, их настойчивое присутствие в искусстве Теотиуакана дает основание предположить, что там, по крайней мере в позднее время, науа уже стали занимать важное, если не господствующее, положение, подобно семитам в раннее шумерской Месопотамии, ахейцам на Крите периода «письма Б», хеттам-неситам в Малой Азии, ариям в долине Инда, чжоусцам в Китае. Похоже, что такова общая закономерность этой эпохи, вырастающая из разделения труда между общинами: основу воинского сословия составляют пришлые полуварвары, а основу более архаичного по функциям жречества — потомки прежних жителей, сохраняющие старинный язык и иероглифику в качестве священных.

Несмотря на обилие и разнообразие аксессуаров, во всех этих персонажах проступает та же геометрическая строгость, что и в скупой на атрибуты теотиуаканской скульптуре. При взгляде на монументальную глыбу статуи Чальчиутликуэ или на небольшое алтарное изваяние бога огня и земных недр Шиутекутли легко угадываются объемы породивших их каменных призм. Так же и эти распластанные по стенной плоскости фигуры, одинаковые по виду и равные по размерам, словно оттиснутые гигантским штампом, могут быть мысленно вписаны в квадрат или слегка вытянутый прямоугольник.

Народ земледельцев и градостроителей, отлично владеющий умением измерять и вычислять, в изобразительном искусстве проявляет всё то же пристрастие к упорядоченным геометрическим формам. Фактура его настенных росписей и рельефов плотна и ступенчатая, как плотна и ступенчатая фактура каменного тела статуи и пирамиды, как плотна и ступенчатая отраженная в их облике структура мифологической вселенной науа. Здесь нет и следа непосредственности чувств, придающих странное обаяние некоторым созданиям скульпторов Тлатилько. На стенах Теотиуакана перед нами разворачивается изложение изощрённого воинско-жреческого учения, осуществлённое на языке отточенных пластических формул. В различных сочетаниях настойчиво повторяющихся сюжетных мотивов, одинаковых фигур, изобразительных и абстрактных деталей зашифрованы для посвящённых священные «слова», «фразы» и пространственные «речевые пассажи». В период расцвета города-государства на этой основе формируется культ обожествлённого правителя, наделённого функциями военного вождя.

За огромным количеством росписей, рельефов, монументальной и миниатюрной скульптуры, ритуальной и бытовой утвари теотиуаканского типа, встречающейся в Мезоамерике едва ли не повсеместно, стоит труд многочисленной армии искусных в своем деле художников и ремесленников. В пользу того, чтобы считать их профессионалами, свидетельствуют высокий уровень мастерства при отчетливом следовании канону и такие

объёмы производства художественных изделий, которые позволяли превратить их в распространенный предмет меновой торговли.

В VII в. н. э. влияние Города Богов в Центральной Мексике начинает клониться к закату. На его владения все активней покушаются набирающие силу подданные: правители Чолулы, Тулы, Туланцинго, Шочикалько. По мере того как в древней столице крепнет власть военных вождей, происходят перемены в её архитектуре и искусстве. Неоконченной остается каменная облицовка пирамиды Кецалькоатля, зато вокруг Сьюдаделы вырастает крепостная стена. В изобразительном искусстве сакральная тематика вытесняется военной: божества воды, огня, смерти и пробуждающейся природы уступают место воинам и вождям, фигуры которых сопровождаются именами и датами, сделанными иероглифами майя. Сам великий Тлалок, главное божество земледельческой культуры теотиуаканцев, выступает теперь в образе великого воина. То же происходит с зооморфными символами стихий: орлы и ягуары поздних теотиуаканских памятников уже не столько воплощения Солнца и Земли, сколько покровители воинских союзов. Такими они перекочуют со стен Города Богов на рельефы Толлана (Тулы-Шикокотитлана) и Чичен Ицы.

Значение Теотиуакана для народов Мексики подтверждается тем, что в его пределах существовали кварталы, населённые представителями другой мощной культуры — Монте Альбан (сапотеки), а также сильнейшим воздействием, которое он оказывал не только на ближних соседей из Чолулы и Тлашкалы, но и на миштеков и майя. На постклассическом этапе традиция теотиуаканского искусства стала основой искусства тольтеков, строителей города Тулы-Шикокотитлана, раскопанного археологами вблизи нынешнего одноименного города в штате Идальго. Даже такой древний и значительный культурный центр, как Чолула, время возникновения которого приходится на середину I тыс. до н. э., в I–IX вв. н. э. был населен представителями культуры Теотиуакана. С приходом в Мексиканскую долину новой волны завоевателей, в числе которых были и ацтеки, культура богатой, процветающей Чолулы сыграла огромную роль в процессе превращения недавних варваров в творцов блестящей постклассической цивилизации.

Культура Толлана (Тулы-Шикокотитлана) возникла в результате взаимодействия высокоразвитой культуры Центрального нагорья с культурой вторгшихся в её пределы с севера воинственных племен. Смешение традиций с неизбежностью отразилось на облике тольтекского искусства, в котором мотивы земледельческой мифологии сочетаются с ещё большим, чем в позднем Теотиуакане, количеством мотивов воинско-жреческого характера. Среди сохранившихся до наших дней памятников искусства Толлана преобладает монументальная культовая скульптура и архитектурные сооружения со скульптурно оформленными колоннами и рельефами, изо-

блуждающими пернатых змеев или процессии орлов, ягуаров и воинов. Несоциальные элементы тольтекских храмов оформлены либо в виде атлантов-воинов, достигающих высоты 4,5 м, либо в виде гремучих змей с головой, лежащей на земле, и хвостом-погремушкой, изогнутым для поддержания балки. Самое знаменитое сооружение Толлана — храм Кецалькоатля в ипостаси планеты Венера (Тлауискальпантекутли — «Владыка рассвета»). Его алтарь поддерживают фигуры атлантов, напоминающие об ольмекской традиции каменной монументальной скульптуры.

В результате раскопок была раскрыта и исследована центральная часть Толлана. С восточной стороны его главной площади — квадрата со стороной в 120 м — была расчищена крупнейшая в городском ансамбле пирамида. Храм на её вершине смотрел на площадь своим главным, западным, фасадом. Центральная ось этого сооружения оказалась примерно на 17° отклоненной в северо-западном направлении от оси «север—юг», демонстрируя особенность ориентации, характерную для всех архитектурных памятников Мексики, связанных с культом Солнца. На противоположной стороне площади обнаружилась площадка для ритуальной игры в мяч — другая типичная примета мезоамериканских городов, известная с формативного периода. С северной же стороны открылся комплекс зданий, главным из которых был храм Кецалькоатля.

В убранстве этого храма царят зооморфные и фантастические мотивы. Наряду со свирепыми дикими кошками, орлами и грифами, пожирающими кровотокающие человеческие сердца, здесь можно видеть и фантастическую птицу с головой змеи, из пасти которой выглядывает голова человека. Платформа, на которой стоит храмовая пирамида, обнесена коатепантли — «змеиной стеной». Она образована изваяниями гремучих змей, чьи толстые, изогнутые зигзагом тела соприкасаются боками таким образом, что образуют монументальный ступенчатый орнамент. Погремушки змеиных хвостов тоже выполнены в виде ступеней, орнаментам из которых были так привержены коренные народы Мезоамерики. Ступенчатый орнамент был для здешних раннеземледельческих культур тем же, чем для древних египтян — стилизованный лотос, для древних греков — меандр, для кельтов — плетёнка. Своей устойчивостью в веках и широкой распространённостью он так же был обязан изначально вложенному в него сакральному смыслу. В мифологии древних мексиканцев образы змей, обитающих в недрах гор, связаны с представлением об оплодотворяющей землю влаге. Ступенчатые завершения хвостов и завитки-короны на головах змей, охраняющих подступы к мексиканским пирамидам, архитектурным аналогам священных гор, подтверждают предположения ученых о связи ступенчатого орнамента с представлениями о воде, низвергающейся с небес под гром и вспышки ломаных огненных росчерков на темном грозовом небе.

Однако главные мотивы фигуративных рельефов, украшающих архитектурные сооружения Тулы, — это процессии воинов, их зооморфных двойников — орлов и ягуаров, воинские символы и атрибуты. Даже опорные столбы своих построек тольтеки любили превращать в фигуры вооруженных копьеметалками-атабалами юношей, чьи роскошные плюмажи служили капителями, несущими перекрытия. Характер изобразительного творчества подтверждает выводы ученых об экспансионистском характере тольтекской культуры, в IX–XII вв. распространившей материальные свидетельства своего влияния далеко за пределы Центрального нагорья. О её присутствии на землях майя свидетельствуют памятники Чичен Ицы, иногда буквально воспроизводящие планировку, конструктивные особенности и декор построек Тулы-Шикокотитлана.

В Мезоамерике ни на классическом этапе, ни позже не существовало развитого рабовладения. Над возведением и украшением грандиозных построек и изготовлением для них бесчисленной разнообразной утвари трудились свободные или зависимые общинники. Их усилия направлялись наиболее опытными обладателями профессиональных знаний, а результаты контролировались должностными лицами разного ранга. Координаторы работ принадлежали как к знати доминирующей общины, так и к старейшинам и уважаемым членам общин рядовых и подчиненных. На этом этапе они, осуществляя власть-руководство, ещё не являлись носителями власти-принуждения, поскольку усилия всех работающих «сверху донизу» направлялись на осуществление жизненно необходимого интереса всей общины, а не только на удовлетворение статусных потребностей каких-либо привилегированных слоев.

На население территорий, подчинённых доминирующим городам-государствам, возлагались конкретные исполнительские задачи. Из письменных источников известно, что при возведении храмов и дворцов Теночтитлана, Куско (а ранее, очевидно, классических городов майя, Теотиуакана, других центральномексиканских городов, доинкских городов Южной Америки) представители вассальных земель несли повинность по заготовке материала, его транспортировке или собственноручно строительству. За каждым отрядом строителей закреплялись определённые участки постройки. Специальные чиновники (у ацтеков их называли *calmimilocatl*) осуществляли контроль за качеством работ.

Зависимые общины («провинции») поставляли для возведения многочисленных новостроек и обновления уже существующих зданий камень, песок, известь, сырцовый и обожженный кирпич, лес, они же присылали каменщиков, каменотёсов, плотников. Архитектурно-художественный облик молодых столиц определяли зодчие и художники городов с давней культурной традицией, ставших данниками завоевателей. Непосредственной

передачей опыта веков объясняется стремительный подъём ацтекской и инкской культур. Обе они в рекордно короткие сроки достигают высот, поскольку интегрируют опыт многих столетий. Ступенчатые пирамиды Теночтитлана в конструктивном отношении воспроизводят сочетание панелей и откосов, скульптурного и живописного декора пирамид Чолулы и Теотиуакана. То же можно сказать об архитектуре и изобразительном искусстве инков, у которых «украшение и ремонт или строительство заново храмов Солнца и иных святынь их идолопоклонства, и изготовление любой другой вещи, принадлежавшей храмам»⁵, ложились на плечи тех, чьи предки были создателями цивилизаций, существовавших в Андах задолго до появления государства Тауантинсуйу.

Общественная ценность навыков и знаний, которыми обладали знатоки «тольтекских ремесел», давала им определённое, возвышающее над уровнем рядовых обитателей общественное положение. При этом в качестве «зодчих-проектировщиков» выступали представители высшей знати, нередко царской крови, посвящённые в функциональный и сакральный смысл архитектурных форм. Разумеется, они действовали от имени и по воле богов, раскрывавших им свою волю, как водится, в знамениях и вещих снах. Например, инке Виракоче, рассказывает Гарсиласо, явился во сне призрак его божественного дяди и повелел ему построить храм в свою честь в селении Кача, к югу от Куско, в целом и в деталях описав, как должен выглядеть этот храм⁶. Зодчий воссоздает на земле сакральное пространство, отражающее структуру мироздания. Вооружённый высшим знанием, он исполняет замыслы богов и сам предстает перед потомками в ореоле божественности. С юных лет проходившие по ступеням приобщения к высшей мифологии, будущие правители и высшие должностные лица выступали потом хранителями, продолжателями, а в случае необходимости и реформаторами традиций.

Масштабные градостроительные проекты мезоамериканской Древности осуществлялись в периоды роста могущества городов-государств и, как и всюду, связывались с именами их правителей. Для древних мексиканцев прообразом всех возводящих и украшающих постройки был мудрый и справедливый Кецалькоатль. Надписи, найденные на стенах великого Теотиуакана, не содержат имен зодчих, хотя в свое время они наверняка гремели далеко за пределами Города Богов и их носители так же почитались за свое искусство, как почитались строители египетских пирамид и храмов. Имена создателей пирамид, дворцов, акведуков и чудесных золотых садов Теночтитлана, который европейские завоеватели сравнивали с Венецией, не уцелели в истории. Зато известно, что архитекторами двор-

⁵ *Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. VХII. С. 304.*

⁶ Там же. С. 318.

цов, украшавших соседний с ним город Тескоко — «Афины Запада», как называли его испанцы, — были Шиломантцин (*Xilomantzin*), правитель Кулуакана, и Мокиуитцин (*Moquihuitzin*) из Тлателолько. Их имена сохранились на «карте Кинатцин» (*mapa Quinatzin*) и в историческом труде потомка тескоканских владык Ф. Альвы Иштлилшочитля. Вряд ли мы ошибемся, если добавим к этому списку имя просвещенного правителя Тескоко, поэта и философа Нецауалкойотля: наверняка он, подобно инке Виракоче, также приложил руку к проектированию достопримечательностей своей столицы, а может быть, и Теночтитлана — столицы ацтекского союза, где Тескоко принадлежало почетное второе место.

Обращение к историческим свидетельствам показывает, что как в Старом, так и в Новом Свете правители раннеклассовых государств, вступавших в эпоху расцвета, дабы подчеркнуть могущество своей державы, стремились не просто повторить, но превзойти в масштабе и блеске чудеса архитектуры, созданные предшественниками и влиятельными соседями. Цари-завоеватели и владыки, стяжавшие славу умелых дипломатов и покровителей доходной внешней торговли, настойчиво увековечивали свои имена в истории как великие строители. При этом местная традиция зодчества развивалась трудами рук и обогащалась достижениями соседей, привлеченных к сотрудничеству когда добровольно, а когда и насильственным путем.

Авторитетные исследователи истории мезоамериканских городов-государств, опираясь на археологические и письменные источники, единогласно утверждают, что уровень развития этих культур сопоставим с уровнем развития культур Древнего Востока. Поэтому мы дерзнем провести некоторые типологические параллели. Думается, они дополняют картину возведения характерных для раннеклассовой древности Старого и Нового Света монументальных памятников деталями, помогающими живее представить облик инициаторов и исполнителей грандиозных архитектурных предприятий, способы осуществления колоссальных по объему работ, а также масштабы странствий в пространстве и во времени культурных традиций, заложенных разными народами.

Из глубины истории до нас дошли славные имена: Хеси Ра, Тутмес, Сенмут... Создатель 60-метровой пирамиды фараона Джосера, древнейшей из египетских пирамид, носил имя Имхотеп (XXVIII в. до н. э.). Советник фараона, мудрец и искусный врачеватель, он почитался египтянами как сын бога Пта, покровителя ремесел и искусств, мудрости и справедливости. Зодчие древности, создававшие «чудеса света», сознавали свои заслуги и свою славу. По приказу Инени, жившего в Египте в XV в. до н. э., на стене построенного им храма была высечена надпись: «То, что мне было суждено сотворить, было велико... Я искал для потомков, это было мастерством моего сердца... Я буду хвалить за моё знание в грядущие годы теми, которые будут следовать тому, что я совершил».

Когда в Египте и Двуречье транспортировались и укладывались в стены фараоновых и царских построек колоссальные каменные блоки, ваятели высекли многофигурные рельефы, сопровождавшиеся надписями о количестве занятых на этих работах людей и различных обстоятельствах, связанных с их осуществлением. На таком древнеегипетском рельефе в гробнице фараона XII династии Джехутихотепа запечатлен процесс транспортировки его шестидесятитонной статуи. Скульптура привязана к деревянным саням, которые тянут с помощью канатов четыре вереницы работников. Всем руководит человек, стоящий на коленях статуи: по его команде сидящий ниже мужчина отбивает ритм деревянными колотушками. Ещё один человек поливает воду впереди саней, чтобы облегчить их скольжение. Воду подносят три носильщика. Позади идут три надсмотрщика с палками, двенадцать запасных работников и шесть групп вооружённых бичами и палками воинов — по десять человек в каждой группе. Всего художник изобразил сто семьдесят четыре человека, среди которых несколько больше половины прилагают активные физические усилия, прочие же погоняют и руководят. В наше время на основании данных экспериментальной археологии было выяснено, что усилиями около сотни людей невозможно сдвинуть с места шестидесятитонную громаду, а значит, художник изобразил лишь малую часть строителей, выдержав пропорции, соответствующие разделению обязанностей.

Узнать обстоятельства возникновения и оценить размах строительных предприятий древности помогают письменные памятники Древнего Востока. Клинописные надписи повествуют о том, что в XXIII в. до н. э. шумерский город Лагаш вступил в полосу процветания и спокойствия, освободившись из-под власти ослабевшего Аккада. Лагашский правитель Гудеа установил мирные отношения с соседями, от посягательств которых дипломатично откупался золотом и изделиями своих мастеров: украшениями, дорогим оружием, богато инкрустированными тронами. Гудеа прославился в истории как правитель, особенно поощрявший искусство зодчих. Сохранившиеся надписи времён правления Гудеа воспевают радости мирной жизни и подробно говорят о масштабной строительной деятельности этого царя.

На многочисленных портретных статуях из диорита, изображающих лагашского владыку, есть длинные посвящения, подробно повествующие о строительстве новых и обновлении старых храмов, вывозе из других земель драгоценных строительных материалов и устройстве пышных церемоний, связанных с закладкой и освящением построек. Кроме надписей на статуях, при раскопках найдены строительные надписи на глиняных табличках и гвоздях, а также на двух глиняных цилиндрах.

Надпись на цилиндре «А» содержит историю восстановления главного храма Нингирсу, бога — покровителя Лагаша. Краткий пролог вводит

Лагаш в космогонический контекст, соединяя его судьбу с судьбой Вселенной. Далее следует пространное описание событий, связанных с отстройкой заново храма Нингирсу. В описании этих событий неразрывно слиты миф и реальность. Царь Гудеа видит в загадочном сне двух мужей-гигантов и некую величественную жену. Толкование сна царь получает от богини-пророчицы Нанше: величественная жена, что «стило серебряное держит в руке, / Табличку звезд доброго неба / И советуется с табличкой»⁷, расчищая место для будущего храма, — богиня Нисаба, покровительница земли, на которой должен подняться храм; гигант, вооруженный инструментами зодчего, что «Руку согнул, лазурита табличка в руке. / Он план храма чертит»⁸ — бог Ниндуба; тот же, чей «рост... подобен небу, / Земле подобны его размеры»⁹, — сам Нингирсу.

Царственный строитель обращается за советами к богам в их храмах, беседует с деревьями, выбранными для постройки, сам участвует в её планировании и закладке: «К словам, что Нанше ему промолвила, / Он главу склоняет в покорности. В сокровищнице печать меняет, / *Драгоценные деревья из неё выносит.* / Гудеа меж *дерев* ходит, / С деревьями нежно разговаривает. С дерева *мес* кору обтесал, *Халуб*-дерево топором расщепил. / К колеснице лазурит прикрепил. / Осла быстроногого, для бега годного, / Он в неё запряг...»¹⁰

Надпись свидетельствует: целый год в Лагаш тянулись караваны с камнем. Прочные и красивые материалы для постройки лагашских храмов доставлялись из сопредельных и отдаленных стран. Ценная кедровая древесина поступала с Ливанских гор и гор Аммана. «Из Тидана, горы в Амурру» привозили мрамор. Медь и золотой песок — «из гор Мелуххи» (вероятно, долины Инда), диорит для статуй — «из страны Маган», как называли шумеры Западную Аравию.

Во втором сновидении царю вновь является Нингирсу и обещает ему свое покровительство. По царскому приказу жителям города надлежало очистить его от мусора и готовиться к постройке храма, как ко всенародному торжеству. Царь отмеряет строительный участок, снова приносит необходимые жертвы и творит молитвы, получает благоприятные для начала строительства знамения, изготавливает первый кирпич, определяет план храма, закладывает первый кирпич, строит стены и здания комплекса, воздает хвалу богам и приступает к отделке храма. Одна из посвящённых Гудеа надписей гласит: «Как корова, которая обращает взор на своего теленка, он всю свою любовь вложил в храм». Наконец, в торжественный

⁷ Цит. по: От начала начал. Антология шумерской поэзии / Вступ. ст., пер., коммент., слов. В. К. Афанасьевой. СПб., 1977. С. 238.

⁸ Там же. С. 238.

⁹ Там же. С. 238.

¹⁰ От начала начал. С. 240 (курсив в соответствии с указ. изд.).

день завершения постройки в святилище вносятся статуи богов. Вся надпись занимает тридцать столбцов по 25–30 строк в каждом¹¹.

В строительном предприятии Гудеа участвовали мастера из разных стран: «Чтобы построить храм Нингирсу, эламит приходил из Элама, житель Суз приходил из Суз...»¹² Архитекторы и художники самого Лагаша были наследниками традиции Аккада, его же традиции нисходили к шумерам древнейшего периода.

Всем известен дворец легендарного критского царя Миноса, знаменитый Лабиринт, название которого стало нарицательным для грандиозных и запутанных построек. Доказано, что искусство Крита оказывало непосредственное влияние на культуру Египта. К примеру, в правление XVIII династии мастера-критяне были приглашены в Египет, чтобы расписать известными им особо прочными фресками пол во дворце фараона. Известно также, что у построенного Миносом дворца не было в критской архитектуре ни предшественников, ни потомков, что он как таковой появился в Кноссе во всей своей красе, «словно Афина из головы Зевса», а с концом минойской эры это направление в местной архитектуре угасло. Но за сто с лишним лет до Лабиринта нечто до деталей подобное ему уже существовало на территории сирийского города Алалах, богатевшего на торговле с Востоком. Его правитель Ярим-Лим, живший в XVII в. до н. э., не только превратил свой город в первоклассную по тем временам крепость, но также, задавшись целью поразить богатством соседей, возвел для себя огромный дворец, планировка которого, так же как кедровые колонны на каменных основаниях и планировка зала для приёма послов, идентичны кносским. Идентичны по цвету, технике и стилю фрескам Лабиринта и фресковые росписи дворца в Алалахе. Но, в отличие от уникального для Крита Лабиринта, дворец Ярим-Лима выдержан в местной традиции, имевшей дальнейшее развитие. В древности же она, судя по ряду признаков, соприкасалась с культурой восточных соседей: там же, в Алалахе, найдены руины дворцовой постройки III тыс. до н. э. с типично шумерской колоннадой — подлинным «памятником международной торговле», как окрестил её археолог-востоковед Л. Вулли. Таким образом, пишет Вулли, «не может быть сомнения в том, что Крит лучшими образцами своей архитектуры и фресками обязан Азии. Более того, международный торговый обмен чрезвычайно важен, но он имеет свои границы; невозможно экспортировать дворец, погрузив его на корабль, или сделать объектом торговли „искусство и тайну“ создания фресок. Распространение профессиональных навыков требует прямых контактов, и мы считаем, что опытные мастера, строители и живописцы. были приглашены на Крит

¹¹ От начала начал С 241 (коммент пер)

¹² Авдиев В И История Древнего Востока М , 1953 С 71

из Азии... чтобы построить и украсить дворцы критских правителей»¹³. Добавим от себя: когда, в свою очередь, критяне начали путем прямых контактов делиться опытом с египтянами, древнейшая традиция, попавшая с евроазиатского материка на остров в Средиземном море, совершила обратное путешествие — с острова на континент, на сей раз в Африку.

Библейская 3-я Книга Царств повествует, что в начале правления мудрого царя Соломона его народ все ещё продолжал, согласно обычаю, «приносить жертвы на высотах» — подобно тому, как индейцы Анд поклонялись своим горным «уакам» или обитатели Мезоамерики — своим богам перед алтарями на вершинах священных гор. Когда ацтеки заняли доминирующее положение в «тройственном союзе» влиятельных городов-государств, расположенных по берегам озера Тескоко, они занялись строительством ритуального центра, достойного их нового положения. Инициатива возведения храма Уицилопочтли-Тлалока связана с именами тлаоани Мотекусомы Старшего и его преемников Тисока и Ауисотля. Так же и библейский царь, когда наконец после длительного периода войн в его стране воцарился мир, взял в жены дочь фараона и решил приобщиться к цивилизованному способу богопочитания.

Согласно Библии, дабы построить «дом Господа», он обратился за содействием к царю города Тир Хираму. Он сообщил, что теперь намерен исполнить наконец завет, данный Богом его отцу, Давиду: «Сын твой, которого я посажу вместо тебя на престоле твоём, он построит дом имени Моему». Поэтому считается, что первый древнееврейский храм, внешний и внутренний облик, резные украшения и драгоценная утварь которого подробно и красочно описаны в 6-й и 7-й главах ветхозаветной книги, воздвигнутый финикийскими мастерами, представлял собой вариант культовой постройки сирийско-хеттского образца. Зодчие Финикии, страны торговцев и мореходов, прекрасно знали архитектуру современных им Средиземноморья и восточных стран за его пределами. Как и строители критского Лабиринта или инкского Саксайуамана, они были великолепными мастерами каменной кладки: умели насухо вплотную пригонять отесанные монолиты и гигантские камни неправильной формы, возводя так крепостные стены, дворцы, храмы, гробницы и водопроводы.

Дальше, по Библии, Хираму адресовались просьбы практического характера: нарубить ливанских кедров и прислать в помощь рабам Соломона своих рабов, за которых царь Израиля обещал вносить регулярную плату: «Ибо ты знаешь, что у нас нет людей, которые умели бы рубить деревья так, как Сидоняне». Из дальнейшего текста можно заключить, что под «рабами» Соломона (как, видимо, и под «рабами» Хирама) подразумевались подчинённые каждому из них рядовые общинники: «И обложил царь

¹³ Вулли Л. Забытое царство. М., 1968. С. 65–66.

Соломон повинностью весь Израиль, повинность же состояла в тридцати тысячах человек». Каждая треть этой армии периодически посылалась на месяц в Ливан, два следующих месяца «пребывая в доме своем» и занимаясь своими обычными делами. Помимо них к строительству были привлечены ещё «семьдесят тысяч носящих тяжести и восемьдесят тысяч каменотёсов в горах». И это «кроме трех тысяч трехсот начальников, поставленных Соломоном для надзора над народом, который производил работу». Царь повелел доставлять «камни большие, камни дорогие», чтобы положить их в основание задуманного им сооружения. «Обтесывали же их работники Соломоновы и работники Хирамовы и Гивлитяне, и готовили деревья и камни для строения дома». Храм из дорогого камня и древесины кедра, кипариса и оливы, весь обложенный внутри чистым золотом, украшенный вырезанными из масличного дерева и тоже золочеными изображениями гигантских херувимов (крылатых быков), пальм и цветов был возведен за семь лет; на построение дома для царя и дома для его супруги, «дочери фараоновой», со всеми их пристройками и внутренними дворами, потребовалось тринадцать лет. Для такой тяжелой работы, как производящаяся исключительно силой мускулов монументальная кладка с последующей обшивкой её огромными бревнами, это ударные сроки, которых возможно было добиться, только поистине мобилизовав «весь Израиль» и усилив его иноземной помощью.

Когда в VI в. до н. э. завоевавший Иерусалим вавилонский царь Навуходоносор, которого Геродот называет строителем многих городов, «вывел», по свидетельству Библии, из разграбленного им Иерусалима «художников и строителей тысячу», навыки этих мастеров влились в культуру Новоавилонского царства. Таким путем воспринятый мастерами Израиля опыт древних зодчих и художников продолжил своё дальнейшее странствие от народа к народу, видоизменяясь во времени и пространстве, но храня отблеск прежних «искусства и тайны».

Величественные сооружения древнего Перу, как казалось потомкам их строителей, были построены великанами-чародеями. Просвещенный метис Инка Гарсиласо де ла Вега не верил в чудеса туземных «дьяволов» и потому искренне восхищался упорством и сноровкой своих индейских предков, умевших без орудий из железа и стали вырубать в горных каменоломнях монолиты, «являвшиеся скорее скалами, чем камнями», и перемещать на огромные расстояния с помощью толстых канатов и одной лишь силой рук по неровным и крутым дорогам, вдоль глубоких пропастей, чтобы затем «без блоков и кранов», многократно поднимая и опуская, наилучшим образом вмонтировать их в кладку и подогнать друг к другу так плотно, «что между ними едва пролезает острие кинжала». Подобно тому как Соломон мобилизовал на строительство в Иерусалиме «весь Израиль», для осуществления грандиозных замыслов инков — «удивитель-

ной работы, вызывающей ужас», — был нужен труд «всего Перу»: Гарсиласо пишет, что повинность по постройке «крепостей, храмов, дорог, загородных домов и другого» на его родине отбывали жители всех подчиненных инкам провинций¹⁴.

Чтобы дать наглядное представление о сверхчеловеческих усилиях, затраченных на возведение поражающих воображение циклопическими размерами сооружений древности, позволим себе привести пересказанную Гарсиласо со слов амаут, инкских «ученых философов и докторов», историю «Усталой скалы», которой не суждено было лечь в стену крепости Саксайуаман: «Камень доставлялся более чем двадцатью тысячами индейцев, тащивших его с помощью огромных канатов; они передвигались с огромной осторожностью; путь, по которому они его тащили, был тяжелым, со множеством склонов, по которым нужно было подниматься вверх и спускаться; половина людей тянула за канаты впереди, другая половина удерживала скалу другими канатами, оттягивая её назад, чтобы она не покатилась бы по склонам вниз и не застряла бы в таком месте, откуда они не смогли бы её вытащить.

На одном из тех склонов (из-за небрежности тех, кто удерживал камень, ибо они тянули его не все вместе), тяжесть скалы одолела силу тех, кто её удерживал, и она покатилась вниз по склону и убила три или четыре тысячи индейцев, которые направляли её движение; однако, несмотря на это несчастье, она была поднята и доставлена в долину, где и сейчас находится. Кровь, которую она пролила, была кровью, которой она, как они говорят, плакала, потому что индейцы оплакивали её и потому что скала так и не была установлена в сооружении. Они говорили, что она устала и не могла туда дойти, ибо они сами устали, перетаскивая её»¹⁵. Титанические усилия древних строителей пропали втуне. «Сайка-уска», что означает «Усталая скала», поскольку глыба была величиной с добрую скалу, проделала путь в пятнадцать лиг¹⁶ по опаснейшим горным дорогам, переправилась через реку Йукай, но в итоге осталась лежать на равнине перед крепостью, значительной частью уйдя в землю под собственной тяжестью. Гарсиласо пишет, что простые индейцы винили в произошедшем саму скалу и что они хранили в памяти и передавали сыновьям множество подобных историй, обраставших в их устах сказочными подробностями.

Способ транспортировки тяжестей волоком на канатах с лямками, в которые впрягалось множество людей, использовался и в Мезоамерике. Упоминание о нем встречается в книге Саагуна. В её главах, повествующих о гибели царства тольтеков, есть описание неизбежных издержек это-

¹⁴ *Инка Гарсиласо де ла Вега* История государства инков Кн VII, гл XXVII С 489–491

¹⁵ Там же С 496

¹⁶ Одна лига равна 5575,5 м

го способа: за обрывом какого-нибудь одного туго натянутого каната следовали падение, давка и гибель множества безымянных строителей¹⁷.

Правители Древней Америки стремились остаться в памяти потомков увенчанными воинской славой. Но по их же воле скалы переправлялись через леса, топи, путешествовали по горным дорогам и форсировали реки, чтобы лечь в стены. Постройка потрясающих масштабами инкских крепостей — один из редких в истории Древней Америки с её весьма ограниченной письменной традицией случаев, когда для потомков сохранились имена проектировщиков сооружения, которые, как с очевидностью следует из имён по крайней мере трех из перечисленной четверки, были представителями верховной знати. Правда, сохранились они в испанской транскрипции — на страницах книги Инки Гарсиласо: «Первым и главным из них, которому приписывают разработку строительства, был Вальпа Римачи Инка, а чтобы указать, что он был старшим, ему добавили имя *ану*, что означает капитан или старший в любом деле, и они так его звали *ану* Вальпа Римачи; того, кто сменил его, звали Инка Мари-канчи. Третьим был Акаваеа Инка; этому приписывают [строительство] большей части гигантских зданий Тиа-Ванаку <...>. Четвертого и последнего из мастеров звали Кальва Кунчуй; в его времена принесли уставший камень, которому главный мастер дал своё имя, чтобы в нём увековечить память о себе...»¹⁸ Напомним, что у народов, обладавших письменностью, выражение «дать своё имя» детали постройки имело порой самый прямой смысл: имена владык и их зодчих, а также знаки общин, участвовавших в строительстве, высекались на каменных блоках и плитах, оттискивались на кирпичах и даже, как было упомянуто выше, на строительных гвоздях.

В государстве ацтеков, где также существовал порядок исполнения повинности трудом, тлатоани при помощи штата особых чиновников привлекали к исполнению строительных задач общегосударственного масштаба рядовых соплеменников и вассалов из подчинённых провинций — не всегда по доброй воле последних. В период мира и согласия, повествует хронист Д. Дуран, тлатоани Мотекусума Старший (1440–1469), подобно царю Соломону, который, усмирив свои и окрестные земли, взялся за возведение храма в Иерусалиме, повелел возвести храм Уицилопочтли¹⁹. Хронист описывает известное ему со слов индейцев событие, прибегая к аналогии с ветхозаветной историей, и даже вкладывает в уста тлатоани вполне библейскую сентенцию: «У всех нас есть дома, лишь достойнейший из нас не имеет дома».

¹⁷ *Sahagún B. de, fray. Historia general...* Т. I. Л. III. Cap. IX.

¹⁸ *Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков.* Кн. VII, гл. XXVII. С. 496.

¹⁹ *Durán D. Historia de las Indias...* Т. II. Л. I. Cap. XVI, 11. P. 234.

Как и сын Давидов, тлатоани обратился к соседям, чтобы получить от них камень, дерево и рабочую силу. Жители города Чалько ответили Мотекусоме отказом, поскольку не считали себя вассалами Теночтитлана. Тогда ацтеки начали с чальками войну и подчинили себе их земли. Однако добыча камня на завоеванных землях и его доставка в Теночтитлан оказались затруднены чем-то вроде саботажа побеждённых. О нём рассказал хронист со слов индейцев, представивших события в мифологической интерпретации, которую Гарсиласо мог бы с полным правом причислить к «сказкам» своих земляков-строителей о непослушных и злонамеренных глыбах из каменоломен в Андах. Чалькские камни, добросовестно обвязанные канатами, рассказывает Дуран, день за днем должны были волоком продвигаться по направлению к Теночтитлану. Но стало происходить непредвиденное: якобы проделавший положенный дневной путь и «остановившийся на отдых» камень наутро вдруг оказывался там, откуда он тронулся в путь сутки назад.

Мотекусома Старший сумел сломить сверхъестественное неповиновение камней и начал возводить храм своему верховному богу. Затем он, первым из ацтекских правителей, приказал выбить на скале в Чапультепекке рельеф, который увековечил бы для потомков «деяния его и брата его Тлаказзеля». Царский «брат», непобедимый военачальник, в свою очередь, «велел созвать самых искусных каменотёсов и камнерезов, чтобы весьма живо запечатлеть обе фигуры — царя и свою. И было исполнено это приказание в самый короткий срок». Царь, рассказывали индейцы хронисту, даже ощутил тревогу от той быстроты, с которой была исполнена весьма трудоёмкая работа. Статуи были осмотрены без свидетелей, высокий заказчик нашёл их «весьма сходными как в смысле убранства, так и в смысле облика представленных» и щедро наградил строителей: «приказал выдать им одежды и некоторые почётные подарки в уплату за их работу, и наделил их некоторыми почётными привилегиями, кои приняты у них до сего дня»²⁰.

Выполнять мемориальную функцию, т. е. фиксировать, увековечивать реальные исторические события, закрепляя их во времени при помощи имен людей и календарных дат, искусство начинает лишь на этапе осознания человеком конкретно-исторического времени, линейного и невозвратного, в отличие от мифологического циклического времени. Первыми историческими персонажами у всех народов мира выступают цари, оставаясь при этом и земными воплощениями богов, т. е., в известной мере, и мифологическими персонажами. Ацтекский правитель не напрасно придиричиво оценил изображенное его художниками ритуальное убранство (*el aderezo*), поскольку в глазах современников и потомков оно должно

²⁰ Durán D Historia de las Indias... T. II. L. I. Cap. XXXI, 22. P. 345.

было уравнивать его и Тлаказзеля смертные персоны с персонами бессмертных богов. Высокий рельеф на скале, смотрящей на восток, сохранялся вплоть до 1753 или 1754 г., когда был уничтожен по приказу кого-то из представителей колониальных властей. Сохранились лишь бесформенные следы одной фигуры и даты — 13-тростник (1467).

Инка Вира Коча хотел того же тождества, когда приказывал выбить на высочайшей скале в окрестностях Куско изображение двух божественных птиц кондоров: тот, что был представлен со сложенными крыльями и опущенной головой, как бы прячущимся от врага, изображал свергнутого Вира Кочей отца, бежавшего из Куско; второй, охваченный яростью, с распростертыми в полете крыльями, означал победителя-сына²¹.

Постройку храма Уицилопочтли, начатую Монтесумой I, продолжил тлатоани Тисок, а закончил тлатоани-завоеватель Ауисотль (1486–1502). Как и на долю библейского Соломона, на его долю выпало завершить начинание предшественников, однако он умудрился сделать это в годы, когда его народ отнюдь не пребывал в благодатном мире, а вел непрерывные завоевательные войны с близкими и отдаленными соседями. Ауисотль прославился в истории ацтекского государства как великий военачальник, расширивший его пределы до невиданных прежде масштабов, и одновременно как строитель сооружений, придавших Теночтитлану поистине столичный блеск и укрепивших его обороноспособность. В честь освящения храма Уицилопочтли он по теперь уже известному ацтекам обычаю повелел выбить собственное и своего непосредственного предшественника Тисока изображения на мемориальной стеле. Закончить строительство храма он сумел руками жителей тех земель, что лежали к югу от владений Теночтитлана. Неукротимый завоеватель поставил их под ацтекский контроль в самом начале своего царствования (1487). Так, уже в результате первого похода Ауисотля представители сапотекской и миштекской культур, значительно более древних, чем ацтекская, не только сделались данниками победителей, но и были вынуждены в качестве трудовой повинности принимать участие в строительных работах по украшению столицы победителей. Кроме того, Ауисотль расположил ацтекские военные гарнизоны на территории населенного сапотеками перешейка Теуантепек, что позволило ацтекским купцам контролировать торговые пути, идущие дальше, в земли майя. С Теуантепека ацтекские купцы вывозили выплавленные и сделанные руками местных мастеров изделия из золота и драгоценных камней.

Другим грандиозным начинанием Ауисотля, предпринятым им уже на склоне лет, было строительство акведука от пресных источников в районе вассального Койоакана до своей столицы. С этой насущно необходи-

²¹ *Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. XXIII. С. 321*

мой Теночтитлану постройкой связано предание, отраженное в пиктографических источниках и записанное хронистами. Перед её началом койоаканский правитель Цоцомачин якобы предупреждал ацтеков о коварстве расположенных на подвластных ему землях источников, вода которых по причине меняющегося напора обладает опасным свойством периодически бунтовать, захлестывая окрестную сушу. Подозрительный и не терпевший непрошенных советов царь-завоеватель, по-видимому, усмотрел в этом замечании намеков на неповиновение не столько сил природы, сколько самого вассала, не особенно желавшего делиться богатством, столь важным стратегически на Центральном нагорье с его многочисленными, но засоленными водоемами, и казнил Цоцомачина. После этого, мобилизовав усилия общинников Теночтитлана и подконтрольных ему территорий, Ауисотль приступил к строительству дамбы.

«Было не видано и не слыхано, сколько народу и материалов собрали на это прославленное строительство, протяжённостью в две лиги, и как скоро его закончили. Ведь все области, каждая со своим заданием на доставшемся ей участке, состязались друг с другом, кто скорее окончит дело, и так все завершили его с такой быстротой и усердием, что меньше чем за восемь дней все было сделано.

Ибо, как заключает история, от источника Акскуэтко до входа в Мехико каждая область и селение имели свой участок в столько-то локтей (*brazas*), работали с громкими возгласами и радостью, соревнуясь, как я уже сказал; так что не будет преувеличением полагать, что на этом строительстве люди были подобны муравьям в муравейнике, коим нет числа»²².

В честь завершения предприятия, по уже известному ацтекам обычаю, царь приказал вырезать на камне собственное изображение с указанием даты знаменательного события («7-тростник», что соответствует 1499 г.). Церемония «встречи воды» была обставлена самым торжественным образом: «Один из знатных мужей, облаченный подобно богине вод и источников, шёл перед потоком, заполнявшим канал; жрецы приносили в жертву воде перепелов, копал, каучук. Время от времени изображавший богиню зачерпывал воду ладонью и пил из неё, и разбрызгивал воду по обе стороны канала, говоря ей с великой почтительностью: „о драгоценная владычица, приходи в добрый час по нашему пути. По нему тебе подобает следовать отныне, и так я, представляющий Ваше подобие, пришёл Вас встретить, приветствовать и поздравить с Вашим приходом. Знайте же, владычица, что в этот день Вам подобает прийти в Ваш город Мешико Теночтитлан“.

И, говоря так, он доставал из мешка голубую муку из маиса и бросал вверх. Рассыпая муку, он звенел бубенчиками, входя в канал, скакал, и кружился перед водой, а затем снова шёл навстречу воде и в заводь.

²² Durán D. Historia de las Indias... Т. II. Л. I. Cap. XLVIII, 17. P. 373.

Вдоль того пути шли все певцы бога Тлалока — который был богом дождей и молний — и богини воды; все они играли на музыкальных инструментах, танцевали и распевали хвалебные песни воде. Туда же пришли многие старики, державшие в руках тазы, полные живых рыб и водяных змей, а у других — лягушек и пиявок. Короче, они несли в тех тазах всяких тварей (*sabandijas*), которых родит вода, и, принося их в дар воде, выпускали в тот канал, говоря, что они будут вскармливать город Мешико и для этой цели их принесли, а также для того, „чтобы эти рыбы и животные... охраняли место воды“²³. Царь и его свита бросили в поток фигурки водных животных, сделанные из золота, — каждый в количестве, соответствующем его рангу²⁴.

Однако вода, словно вознамерившись отомстить Ауисотлю за жестокость и самонадеянность, продолжала поступать в Теночтитлан столь обильно, «будто она хотела забраться по стенам домов города; и очень скоро она затопила город, и много людей утонуло...» Царь, спасаясь от потопа бегством, был серьезно ранен. «Видя такую беду, он отправил послов к царю Нецауалпилли, моля его, как человека столь знающего, прийти на помощь и умением своим спасти город Мехико». Нецауалпилли, правитель Тескоко, не упустил возможности наладить пошатнувшиеся отношения с воинственными соседями-союзниками, для чего немедленно «созвал всех архитекторов царства; и с ними и со многими людьми на многих лодках, груженных сваями, дёрном, известью и другими материалами, направился в Уицилопочко; добравшись до источника, он сам вошёл в него и, устроив некие приспособления, перекрыл воду и преградил ей путь дамбой...»²⁵

После того как Нецауалпилли и его люди остановили наводнение («ослепили глаза воды», по выражению, записанному Д. Дураном), «владельцы и другие знатные сеньоры» принялись ликвидировать разрушения, причиненные бедствием: «пришли все области и народы со сваями, дерном, землей, камнем... На сей раз владельцы и другие (знатные люди) строили по своей воле, так как строительство велось руками других: каждому вельможе дали одно или два селения, чтобы они построили ему дом... За это царь Ауисотль велел вознаградить и удовлетворить всех мастеров и общины, раздав им одежды, пояса, какао, перец, фасоль, рабов, взяв всё из своей казны»²⁶.

Итак, исторические свидетельства в один голос утверждают, что секрет возведения циклопических построек, которые по всему миру росли в городах-государствах раннеклассовой древности, состоял не в участии богов или космических пришельцев, а в поистине «всемирном» (от «мир» — об-

²³ *Durán D. Historia de las Indias...* T. II. L. I. Cap. XLIX, 14. P. 376–377.

²⁴ *Ibid.* 16. P. 378.

²⁵ *Alva Ixtlilxochill F. de. Obras historicas.* México: UNAM, 1977. T. II. Cap. LXVI. P. 167.

²⁶ *Durán D. Historia de las Indias...* T. II. Cap. XLIX, 7. P. 381.

щина) характере осуществления всех необходимых работ. В числе создателей рукотворных чудес были именитые мастера своего дела — проектанты и руководители, надзирающие за возведением и украшением храмов, дворцов, инженерных сооружений, и были оторванные на определённые сроки от повседневных трудов тьмы и тьмы безымянных исполнителей воли мастеров — общинники, кормившиеся трудами от земли или ремеслами, далекими от строительного дела.

Важный показатель статуса художника в качестве профессионала — наличие такого уровня его участия в товарообмене, который позволяет путем поставок на рынок изделий своих рук получать достаточные средства к существованию его самого и его семейства. Доказательства того, что процесс вовлечения плодов художественной деятельности в товарообмен достиг в мезоамериканских городах-государствах значительных высот, мы найдём, если посетим вместе с первыми хронистами Мексики торговые площади её городов. Заглянув вместе с ними в храмы и дворцы, попробуем составить впечатление о размахе трудов, необходимых для того, чтобы создать их изысканное убранство и изобилие драгоценной утвари. Об искусстве «истинных тольтеков» — мастеров изобразительного искусства и художественного ремесла — и об их положении в мексиканском обществе пойдёт речь в следующей главе.



МАСТЕРА ВСЯЧЕСКИХ РЕМЕСЕЛ

«Узнайте же, мне донесли, будто явился наш владыка Кецалькоатль. Ступайте и примите его, и выслушайте с прилежанием все, что он вам скажет. Смотрите же, не забудьте ничего из услышанного. Здесь перед вами драгоценности, которые вы поднесете ему от моего имени, все это — жреческие одеяния, которые ему приличествуют»¹. И владыка мексиканцев указал послам сначала на маску, выложенную мозаикой из лучшей бирюзы. По ней извивалась такая же бирюзовая змея. Середина ее гибкого тела, свернутая петлей, обрисовывала контур носа, а головная и хвостовая его части расходились от переносицы в разные стороны, образуя нависающие над глазами брови. Над маской вздымался высокий и пышный плюмаж из перьев тропических птиц: когда она закрывала лицо, он венчал голову наподобие короны. Был среди даров также большой золотой диск с девятью гирляндами из драгоценных камней, которыми он крепился к шее и груди. Были круглые щиты, украшенные золотом и мозаикой. Был посох, похожий на епископский, сплошь выложенный бирюзой, а завиток у него наверху был сделан в виде свернувшейся спиралью змеи. Были еще другие пышные плюмажи и удивительной работы ожерелья, и золотые серьги с подвесками из перламутра и изящных морских раковин, и красиво расшитые цветными нитями и перьями одежды, и сандалии с золотыми колокольчиками для щиколоток... Словом, здесь было все, во что облачались во время торжественных церемоний жрецы и земные подобия великих богов, чтимых ацтеками: Кецалькоатля, Тлалока, Тескатлипоки.

¹ *Sahagún B de, fray Historia general T II L XII Cap IV P 821*

§ 1. НАСЛЕДНИКИ «ТОЛЬТЕКСКОЙ МУДРОСТИ» И ИХ БОГИ-ПОКРОВИТЕЛИ

Завоевателей поразили своим величием города вассалов и противников Мотекусомы, встреченные ими на пути от побережья к его столице. В них, восхищался Кортес, было не меньше красот и не меньше порядка, чем в испанских городах. Во дворце владыки Теночтитлана перед изумленными европейцами предстал рукотворный мексиканский универсум в миниатюре: «Все, что есть сотворенного на земле и в море, о чем Моктесуме известно, изображено весьма правдиво и натурально в сих золотых и серебряных безделушках с самоцветами и перьями, да так искусно, что не отличить от настоящих»². И все сии фигурки из золота и серебра, писал дальше Кортес своему королю, «столь натуральны и похожи, что в мире не найдется ювелира, способного сделать лучше, а что до вещей из камней, тут разум бессилен понять, какими инструментами достигнуто подобное совершенство, изделия же из перьев столь удивительны, что ни из воска, ни вышивкой таких диковин не сотворишь»³.

Корни так изумивших испанцев чудес зодчества, изобразительного искусства и изощренного художественного ремесла, созданных руками мексиканских мастеров, уходили в глубокое прошлое. Их расцвет был основан на опыте многих веков. А единый смысл, присущий им как цельному художественному комплексу, состоял в образном моделировании мироздания. Произведение ювелира, узор или рисунок на стенках сосуда, украшенная изображениями цветов, птиц, зверей, фантастических существ или традиционными орнаментами ткань, набор разных по виду и цвету перьев в плюмаже царя или военачальника, мозаика на поверхности щита или ритуальной маски — все то, что сейчас относится к сфере прикладного искусства, — особым способом запечатлевали в себе понимание окружающего мира, как и постройка зодчего, рельеф и роспись на ее стене, изваяние на храмовом алтаре.

Согласно преданию народов науа, появление в Мексике всевозможного искусства относится к легендарным временам, когда в Центральной Мексике жил народ тольтеков, которым правил мудрый Кецалькоатль. Он и даровал своим подданным способность творчества.

Книга X «Всеобщей истории» Саагуна повествует: Кецалькоатль «считали богом, и поклонялись ему в старые времена в Тулле (*Tulla*), и имел он храмовую пирамиду (*си*) очень высокую. <...> И вассалы, которых он имел, все служили ему разными ремеслами и были искусны в обработке зеленых

² Кортес Э Второе послание-реляция императору Карлу V, писанное в Сегура-де-ла-Фронтера 30 октября 1520 года // Хроники открытия Америки. 500 лет: Антология. М., 1988. С. 85.

³ Там же С. 91.

камней, называемых чальчиуитес (*chalchihuites*), и также в плавке серебра и в других делах; и начало всем этим искусствам положил названный Кецалькоатль. И имел он дома, сделанные из драгоценных зеленых камней, что называются чальчиуитес, и другие дома, сделанные из серебра, и еще другие дома, сделанные из красных и белых раковин, и еще другие дома, сделанные все из досок, и еще другие дома, сделанные из бирюзы, и еще другие дома, сделанные из богатых перьев <...>.

Говорят, что был он очень богат и что имел все потребное и необходимое из еды и питья, <...> и что тольтеки сеяли и убирали хлопок разных цветов, красного, и розового, и желтого, и лилового, и белесого, и зеленого, и синего, и почти черного, и бурого, и оранжевого, и цвета львиной шкуры; и эти цвета хлопка были природными, таким он родился; и еще говорят, что в названном городе Тулла водились многие и разного рода птицы с богатыми перьями разных цветов, что называются шиутототль (*xiutótotl*), и кецальтототль (*quetzaltótotl*), и сакуан (*zacuan*), и тлаукечоль (*tlauhquéchol*), и другие птицы, что поют сладко и нежно.

Имел названный Кецалькоатль все богатства мира: золото, и серебро, и зеленые камни, что зовутся чальчиуитес, и другие драгоценные вещи»⁴.

Рассказывали также, что восточный покой (*aposeno*) храма Кецалькоатля был покрыт вместо побелки пластинами из золота, западный был украшен изумрудами и бирюзой, южный отделан морскими раковинами и серебром, а северный убран пестрой яшмой и раковинами.

Другой дом Кецалькоатля также имел четверо покоев. Они были украшены перьями: восточный — желтыми, западный — небесно-синими, южный был из разного вида белых перьев, а северный — из разноцветных. И было в Тулле еще много иных удивительных и богатых домов⁵.

Бог ветра, demiург, культурный герой и носящий то же имя легендарный правитель Толлана Кецалькоатль — образ собирательный, чрезвычайно древний по происхождению и ко времени ацтеков очень многоликий. Индейцы Центральной Мексики заимствовали его культ, как принято считать, у своих соседей из «жарких земель» уастеков, народности языковой семьи майя-киче.

В различных мифологиях у богов-покровителей городов и областей, каждый из которых мыслился в той или иной мере природным явлением — небом, землей, светилами, воздухом и т. д. — нередко развивалась функция покровительства явлениям общественного порядка, в том числе искусствам и ремеслам. В Египте богом письменности стал Тот, почитавшийся как покровитель города Гермиполя и лунное божество.

⁴ Sahagún B. de, fray Historia general.. T. I. L. III. Cap. III

⁵ Ibid. T. II. L. X. Cap. XXIX. P. 651.

Такова же была трансформация образа Кецалькоатля, совершившаяся задолго до появления в Центральной Мексике ацтеков. Из представлений о благодатном ветре, пригоняющем обильные влагой тучи и почитаемом в облике Пернатого Змея, развился образ Кецалькоатля — культурного героя и правителя легендарного Толлана.

Хранители памяти о давнем и недавно минувшем прошлом описывали испанским хронистам величие столицы Кецалькоатля, населенной умельцами всевозможных ремесел:

*Тольтеки были искусным народом,
все их произведения были хорошими, правильными,
все было хорошо сделано, все восхитительно.*

<...>

*Художники, скульпторы, резчики по камню,
мастера по изделиям из перьев, гончары и прядильщики,
ткачи, искусные во всем,
они совершали открытия и были способными
отделять зеленые камни и бирюзу.*

*Они знали бирюзу и ее рудники,
они нашли рудники и горы, где имелось серебро,
золото, медь, олово и лунный металл...⁶*

От народов, задолго до них населявших окрестности озера Тескоко, ацтеки слышали о том, что с гибелью тольтекской державы носители мастерства, рассеявшиеся по другим городам, передали их обитателям свой дар. Наследниками *тольтекойотль (toltecayoitl)* — творческого дара тольтеков — стали называть себя и ацтекские мастера, когда их народ освоился и занял доминирующее положение в Центральной Мексике. Ацтекское представление об истинном художнике запечатлелось в тексте, записанном Саагуном:

Тольтекатль: художник, ученый, богатый, многообразный, беспокойный.

*Настоящий художник: способный, он упражняется, ловкий,
разговаривает со своим сердцем, находит вещи своим умом.*

*Настоящий художник все извлекает из своего сердца;
действует с наслаждением, делает все спокойно, осмотрительно,
поступает, как тольтек, делает вещи, ловко поступает, творит,
исправляет вещи, делает их нарядными, правильными⁷.*

Хороший мастер любой специальности звался у ацтеков «подобным тольтеку». Работая, говорили они, он «беседует» со своим сердцем. Иными

⁶ Цит по Леон-Портилья М. Философия нагуа. М., 1961. С. 278.

⁷ Там же С. 279.

словами, в ацтекском представлении хороший мастер был исполнителем воли божества, под покровительством которого находился. Это было иное, по сравнению с первобытностью, понимание природы художественного творчества. В нем представление об имперсональной силе «мана», одинаково присущей творцу, его орудию и материалу, уступало место представлению о богах, покровительствующих мастерам различных умений.

Особой функцией Кецалькоатля было покровительство купцам-почтекам. В этой ипостаси он носил имя Йокатекутли. Почтеки называли своих особо удачливых собратьев «сыновьями Кецалькоатля». Согласно их представлениям, повелитель тольтеков был «самым удачливым и богатым торговцем в свое время, и еще потому, что он установил среди них формы и правила торговли»⁸.

На празднестве своего патрона купцы Чолулы приносили в жертву раба, который до этого на сорок дней становился имперсонатором Кецалькоатля. Сердце этой жертвы посвящалось Луне⁹, издавна чтимой как божество, имеющее непосредственное отношение к воде и плодородию, а значит, к преумножению земных благ. Здесь налицо уже упомянутая преемственность тех функций, за которые «отвечал» раньше и стал «отвечать» позднее древний Пернатый Змей.

Как божество, с которым были связаны, одновременно, представления об изобилии земных плодов и об изощренном владении всеми ремеслами, Кецалькоатль выступал небесным гарантом наполнения рынка теми и другими продуктами обмена — в количестве, достаточном для успешной торговли. Если вспомнить, что Чолула с формативного периода складывалась как значительный центр межплеменного обмена, становится понятно, почему накануне Конкисты жители именно этого города-государства особо почитали Кецалькоатля как бога торговцев.

В Теночтитлане культ Кецалькоатля занимал почетное, но подчиненное положение, и празднества в честь него были не столь масштабны, как в Чолуле. Из двух алтарей главного храма столицы ацтеков один был так же, как в Теотиуакане, посвящен Тлалоку, тогда как другой перешел под покровительство Уицилопочтли, небесного патрона племени ацтеков, бога воинов. Хотя состоявший при этом храме глава всех жрецов Теночтитлана носил титул Кецалькоатль Тламакаске.

Интересно отметить, что торговцы ацтекской столицы, выступавшие также в качестве разведчиков и воинов тлатоани, приносили жертвы за успех своего многотрудного дела именно в главном храме своей столицы, в этом сосредоточии культа войны, который у ацтеков окрасил в специфические цвета даже земледельческие культы.

⁸ *Durán D. Historia de las Indias...* T. I. L. I. Cap. VI, 4. P. 61–62.

⁹ *Ibid.* Cap. VI, 14. P. 64.

Рядом с храмом Уицилопочтли располагался храм богини Шочикецаль (*Xochiquetzal*), среди прочих своих функций еще и покровительницы мастеров всякого ремесленного искусства. Все «истинные тольтеки» Теночтитлана особо чтили эту богиню, чье имя означало, если верить Дурану, «Плюмаж из роз». Если быть точнее, оно было образовано от слов «шочитль» (*xochitl*) — цветок и «кецалли» (*quetzalli*) — длинное зеленое перо птицы кецаль, ценившееся очень высоко.

Подобно аналогичным божествам умирающей и воскресающей природы, эта ацтекская богиня любви, цветения, плодovitости всего живого и покровительница домашних занятий с наступлением неблагоприятного сезона покидала землю до следующей весны. В начале октября, когда ацтеки проводжали свою богиню в Тамоанчан, край вечного цветения и изобилия, в Теночтитлане начиналось по этому случаю многодневное празднество. Его описание оставил нам Д. Дуран.

Торжественный праздник Шочикецаль, начинает свой рассказ хронист, был праздником «прощания со всякими цветами» (*diversas rosas*), которым вскоре суждено «поблекнуть и увянуть». В ожидании грядущего сезона сухости и заморозков ацтеки устраивали на этом празднестве «нечто вроде карнавала» (*hacían carnestolendas*), в ходе которого обильно наедались, как и христиане перед Великим Постом (*la cuaresma*). Украсившись цветами, индейцы «устроивали различные танцы, и развлечения, и празднества, и представления, весьма занимательные и веселые, все в честь и во славу роз, и называли этот день Шочильуитль (*Xochilhuitl*), что означало „праздник роз“, и никакого изысканного убранства (*aderezo de gala*), ни золота, ни серебра, ни камней, ни перьев не извлекали на свет (*no sacaban*), танцуя в этот день, а украшались только розами».

«Будучи днем роз, это был также день одной из богинь, — продолжает Дуран, — по имени Шочикетцалли; сия богиня была заступницей (*abogada*) живописцев и рукодельниц и искусных ткачих (*labranderas y tejedoras de labores*), золотых и серебряных дел мастеров, камнерезов (*entalladores*) и т. д., и всех тех, чьим занятием было подражание природе, будь то вещица или рисунок: все они чтили эту богиню как свою заступницу, и ее празднество отмечали весьма торжественно»¹⁰.

Фигура богини была сделана из дерева и представляла молодую женщину, причесанную на мужской манер: волосы подрезаны спереди и ниспадают до плеч. В ушах у нее были золотые серьги, а в носовую перегородку было продето украшение, доходящее до верхней губы. На волосах красовалась повязка в виде разноцветной ленты, сплетенной из полосок кожи, к которой по бокам крепились закругленные плюмажи зеленого цвета, «похожие на рожки». Ее одежду составляли голубая рубаха-уипиль,

¹⁰ Durán D. Historia de las Indias... Т. I. L. I. Cap. XVI, 5. P. 152.

обильно затканная изображениями цветов, и пестрая юбка (*las naguas*). В каждой руке статуи было по два цветка («розы») из перьев с прикрепленными к ним многочисленными мелкими подвесками из золота. Руки богини были распростерты как бы в танце.

Храм Шочикецаль был скромен по размерам и находился на территории храма Уицилопочтли или вплотную примыкал к нему. Нарядное здание маленького храма внутри красиво убиралось накидками, перьями, ювелирными изделиями и другими дорогими вещами. Перед алтарем с водруженной на него статуей денно и ночью свершались положенные церемонии, что было поочередной заботой жрецов храма Уицилопочтли, поскольку у богини не было собственного жречества или назначенных для постоянной службы ей жрецов из штата главного храма.

Празднество в честь «заступницы» всех ремесленников Теночтитлана, имевших отношение к художеству, начиналось 6 октября. Женщины («монахини»), жившие при храме Уицилопочтли, собирались, чтобы молоть маис, из которого замешивали большой ком теста и плотно сажали его на огромное, красиво расписанное блюдо. Это сооружение служительницы богини с великим почетом несли в главный храм и возлагали перед статуей Уицилопочтли, ожидая от него знака нисхождения на землю. Несколько ночей спустя в самом деле обнаруживался долгожданный знак — в полночь на осыпавшейся и раздавленной маисовой массе отпечатывался след ступни новорожденного ребенка; рядом с ним жрецы обязательно находили один-два длинных женских волоса, будто бы принадлежавших той, что родила младенца, а также несколько сухих травинки, принесенных отсюда, откуда она явилась. Немедленно жрецы начинали трубить в рога и раковины, дуть во флейты и всяческими способами поднимали шум, оповещая всех, что родился «воитель Йаотцин» (*Yaotzin*, одно из имен Тескатлипоки, считавшегося покровителем зимнего сезона). На этот шум сбегался народ, чтобы своими глазами увидеть чудо. Когда же двор заполнялся людьми, перед ними представляли все важные лица, жрецы и служители храма, которые торжественно предавали сожжению упомянутую маисовую массу и совершали все прочие положенные церемонии «при свете стольких огней, что ночь казалась днем».

По прошествии двадцати дней от начала празднества жрецы выбирали для жертвоприношения двух самых красивых девушек, принадлежавших к роду правителя, одна из которых была несколько старше другой. В процессии перед девушками шли, танцуя, правители и жрецы храмов, одетые особым образом: в короткие рубахи длиной до пояса и юбочки либо фартуки, расписанные изображениями сердец и рук. В руках и за спиной они несли большие сосуды (*jícaras*), зеленые, красные, либо пестро раскрашенные. Девушки, сперва младшая, за ней старшая, всходили на куаушикалли (*cuauhxicalli*), круглый камень-жертвенник. Туда же под-

нимались четверо жрецов с четырьмя кувшинами, из которых девушки начинали разбрасывать на четыре стороны света поочередно зерна маиса четырех цветов: черного, белого, желтого, фиолетового. При этом собравшиеся люди старались поймать зерна, чтобы иметь для посева освященный маис.

Изображенные на жреческих одеждах сердца и руки — те же самые атрибуты божеств плодородия, которые мы встретим и в росписях Теотиуакана, и, позже, в иконографии ацтекских богинь, воплощающих представления о плодородии. Тот факт, что для церемонии жертвоприношения избирались две девушки, увлекает ассоциации к еще более далеким историко-культурным пластам — к загадочным двуглавым девичьим фигуркам мексиканского (и не только) неолита. А принадлежность обеих назначенных в жертву девушек «к роду правителя» ясно говорит о высоком статусе богини, одной из функций которой стало покровительство всем ремесленникам Теночтитлана.

«С окончанием всех церемоний, которыми служители храма и вожди отмечали явление их бога, — продолжает Дуран, — ювелиры (*plateros*), резчики камня, рукодельницы и ткачихи брали индеанку, облаченную так же, как и богиня Шочикетцалли, как мы ее описывали; названная индеанка представляла богиню вживе, так же как и другие, о которых было сказано, и так ее приносили в жертву и снимали с тела кожу, которую надевал один из них, так же как и прочее ее убранство.

Индейца этого усаживали у ступеней храма и давали ему в руки женское приспособление для тканья, и велели ему ткать таким же манером, как ткут их женщины, индеец же делал вид, будто бы ткал»¹¹.

Почетное место у ступеней храма с алтарем покровительницы всех художеств не случайно занимал именно ткач. В целом ряде мифологических традиций прядение и ткачество фигурируют как те ремесла, благодаря которым был сотворен мир: «космический ткач» прядет сам из себя нить и создает ткань-вещество. К примеру, так творит мир Брахма в древнеиндийском мифе. Судя по обычаю мексиканцев освящать свои орудия перед ликом богини-ткачихи, в их мифологии ткачество также выступало в роли занятия демиурга и прообраза всяческого «рукомерства».

Нить обычно представляет в мифах связь неба и земли, или же — земли и подземного мира. Ацтеками рыхлая крученая нитка почиталась как сакральный предмет, в частности она служила посвященным атрибутом для мальчиков незнатного происхождения, если они поступали в кальмекак. Очевидно, ацтеки унаследовали почитание пряденой нити от представителей более древних центрально-мексиканских культур. Так, разнообразные варианты знака «оллин» (*ollin*), обозначавшего в жреческой доктрине науа

¹¹ Durán D Historia de las Indias .. T. I. L. I. Cap. XVI, 25. P. 155.

вечный круговорот, но встречающегося уже у ольмеков, в сущности представляют собой разработку мотива двух переплетенных нитей.

Образ «мирового веретена» как источника непрерывного движения круговорота присутствует даже в трактате «Государство» Платона, куда он был перенесен, несомненно, из предшествующих любым натурфилософским системам мифологических пластов.

Ткачеству, как и прядению, у древних народов покровительствуют, как правило, богини. В Древнем Египте это Нейт, в Древней Греции — Афина, на языческой Руси — Мокошь. Абхазские ткачихи еще меньше столетий назад, начиная работу, обращались к богине по имени Ерыш с мольбами благословить их труд, чтобы не путались нити, не портилась ткань. Соответственно, занятия эти издревле были женскими.

В ацтекское время оставался отчетливо выраженным ритуальный аспект этих занятий. Сказанное подтверждает обычай знатных ацтекских женщин прясть и ткать. У ацтекских «цариц», пишет Саагун, было в обычае «иметь очень много разных драгоценностей и инструментов для их занятий: чтобы прясть, и навивать основу, и ткать, расшивать ткани, и чесать хлопок, и иметь иные вещи, нужные для выполнения их работ, как говорится на их языке»¹².

Пряли знатные женщины народов Ближнего Востока и китайские принцессы, в русской волшебной сказке мы встречаем тот же мотив волшебницы-«тонкопряхи». Искусная пряха — это и Афина, а она — одна из греческих «правнучек» Великой Богини матриархальной древности. Пряли и ткали знатные женщины инков и майя. Статуэтки прях и ткачих в большом количестве обнаружены при раскопках некрополя на острове Хайна (классическая культура майя), что свидетельствует о тесной связи погребального культа у представителей этой блестящей мезоамериканской цивилизации с их древним матриархальным божеством. В классическое время прях и ткачих народа майя «опекала» Иш Чель, богиня Луны, покровительствовавшая также лекарям и роженицам. Ее мужем считался Ицамна, почитаемый с глубокой древности бог-кайман, на закате цивилизации майя превратившийся в патрона правителей городов-государств.

Во многих мифологиях образ божественной пряхи и божественной ткачихи сливаются в одном персонаже. Такова древнегреческая искусница Арахна, превращенная богиней Афиной в паука, тянущего из себя нить и плетущего сетчатую ткань. Паук — прядильщик и ткач в этом и других подобных мифах выступает зооморфным подобием бога-творца Вселенной, а нить и ткань — сотворенной им из себя первичной материей. Таков и паучок Ананси, персонаж мифологии племен Западной Африки, почитаемый там как старейшее из живых существ.

¹² *Sahagún B de, fray. Historia general... T. II. L. VIII. Cap. XVI. P. 522.*

На американском континенте также хорошо известен образ паука — ткача и демиурга. В Северной Америке, у сиу, его зовут Сусистинако, и он почитается как тот, кто упорядочил мир: это он, начертав на земле крест, определил четыре стороны света. В мифах южноамериканского племени тоба тоже присутствует паук, который называется у них первым ткачом. Знаком этот образ и мезоамериканцам. В настенной росписи Тепантитлы, одного из архитектурных комплексов Теотиуакана, паучок прядет свою нить, опускаясь на ней к земле с ветви мирового дерева, образованного сплетением двух стволов. Вероятно, пара стволов небесного дерева соответствует представлению науа об Ометеотль, «Принципе Дуальности». Два других его имени у ацтеков — Ометекутли («Владыка Дуальности») и Ометесиуатль («Владычица Дуальности»), что, возможно, объясняет и амбивалентность образа паука в мезоамериканской мифологии, где он может быть существом как мужского, так и женского пола. Его соответствием в мифологии майя выглядит Ицамна: в мифологии доклассической древности он — хтоническое чудовище, хаос, зооморфным воплощением которого выступают кайман и кайманиха, в классической мифологии — супруг богини-рукодельницы.

Обращает на себя внимание, что во время пляски, посвященной Шочикецаль, у подножия храмовой лестницы усаживается с ручным ткацким станком не женщина, а мужчина, пусть и облаченный в кожу и наряд имперсонаторши богини. Мифологическое обоснование этого факта содержит, вероятно, жреческое представление о Принципе Дуальности. Не исключено, что фигурирующее в греческих мифах повествование о Геракле, усаженном Омфалой за прялку, тоже имеет в основе мифологему, упомянутую Платоном.

В то же время, возможно, к нарушению женской монополии на эти занятия вела реальная необходимость расширения производства пряжи и тканей, предназначавшихся для рыночного обмена.

Прядением у мезоамериканцев, как и у инков, по свидетельствам исторических источников, занимались исключительно женщины, зато мужчины-ткачи уже упоминаются — судя по всему, в связи с расширением производства после внедрения в быт новой разновидности ткацкого станка. «Шерсть пряли женщины, — пишет Инка Гарсиласо, — [они же] ткали грубую одежду, тонкую одежду ткали мужчины, потому что ее ткут стоя»¹³. Иногда говорят, будто бы инки пряли, замечает Гарсиласо, однако они лишь скручивали своими руками бечевки для обуви при помощи вязальной спицы; женщины никогда не пользовались этим способом, поскольку он считался чисто мужским¹⁴.

¹³ Инка Гарсиласо де ла Вега История государства инков. Кн. V, гл. VI. С. 279.

¹⁴ Там же. С. 279.

В ткацких мастерских Древнего Египта, судя по изображениям на рельефах, преобладал женский труд. Но в одном из «Поучений» описаны страдания ткача-мужчины, а в гробничном изображении времен VI династии (гробница Пипианха) в ткацкой мастерской среди женщин-ткачих и позади мужчин-распорядителей можно видеть фигуры девяти-рых мужчин-ткачей, занятых каким-то особым видом ткачества или плетения.

«В то время, как он [индеец, облаченный в кожу девушки] делал вид, будто бы ткал, танцевали все названные ремесленники, обряженные в маски обезьян, котов, собак, лисиц, львов, тигров, с великим удовольствием, держа в руках каждый знаки своего мастерства: ювелир держал свои инструменты, живописец — кисти и плосечки для красок; и также ели в тот день еду, состоящую лишь из хлеба, украшенного разными картинками (*pinturas*), представляющими одни — куколок, другие — кисти, другие — сережки, или же птичек, не вкушая ничего другого, согласно обету»¹⁵.

По окончании праздничных церемоний все совершали омовение и шли лакомиться тцоалли (*tzoalli*). Так называлось ритуальное блюдо из смеси размолотых семян амаранта и зерен маиса с темным медом, обычно служившей жрецам материалом для приготовления на празднествах фигурок божеств, которые после соответствующих церемоний разламывали и съедали.

Если вспомнить упомянутую выше манеру в начале праздника «украшаться только розами», но не изделиями рук, то наружу выступит параллель «природа—культура». В самом деле, начало празднества отмечено условием использовать в виде украшения лишь творения природы, живые цветы, тогда как в конце месяца происходит освящение орудий труда художников («всех тех, чьим занятием было подражание природе»), словно эстафета передается от порождающей жизнь природы к человеку — творцу подобий сотворенного ею.

Образ прядения и тканья неразрывно связан с темой сырья, поставляемого живой природой, ее растительным и животным миром, а через нее — с темой природного круговорота и плодородия. Изделия ювелиров и прочих умельцев, вызываемые к жизни при помощи освящаемых на празднестве Шочикецаль орудий, заменяют собой живые цветы в сезон их отсутствия — так красота, сотворенная человеческими руками, выступает субститутутом живых даров, посылаемых по весне богами. В соответствии с той же логикой в египетских надписях слово «художник» прочитывается как «творящий жизнь».

Может быть, в основе ритуального разграничения природных и культурных атрибутов и освящения их на празднестве Шочикецаль порознь,

¹⁵ Duran D Historia de las Indias T I L I Cap XVI, 25 P 155

в два этапа, лежит традиция сезонного разграничения сфер деятельности, характерная для местностей с контрастным чередованием климатических сезонов, к которым принадлежит и лежащая на высокогорье Центральная Мексика. Влажный плодородный сезон здесь естественным образом бывал отдан земледелию, тогда как сухой и бесплодный мог в значительной мере посвящаться занятиям ремеслами.

В ходе осеннего празднества совершались ритуалы в честь Шочикецаль и Тескатлипоки — божеств-покровителей чередующихся природных сезонов. Маис, предназначенный для весеннего посева, освящался осенью — как предвестие грядущего возвращения весны. Церемония освящения орудий художников, вплетенная в ткань сезонного празднества, обнажала связь между феноменами культуры и феноменами природы, утверждая сакральный аспект деятельности художника. Богиня производительных сил природы простирала свое покровительство также и на орудия труда мастеров художества, утверждая присущую им способность творить «параллельный мир» в подражание природе.

Согласно ацтекской мифологии, в солнечном годичном цикле существовали дни, благоприятствующие появлению на свет будущего художника. Считалось, что им соответствуют календарные даты «один цветок» и «семь цветов»:

*Они говорили < . >,
 что рожденный в этот день
 будет опытным в разных тольтекских искусствах,
 будет действовать, как тольтек
 Оживит вещи,
 хорошо поймет все в своем сердце,
 если будет чутко вслушиваться в себя¹⁶.*

Эти дни мастерам различных художественных ремесел следовало почитать

*для того, чтобы делать что-либо хорошо,
 чтобы быть ловкими,
 чтобы быть художниками, как тольтеки,
 чтобы хорошо делать свои работы,
 чтобы хорошо изображать,
 как в ручном умении, так и в рисунках¹⁷.*

Впрочем, как испокон веков справедливо считали все народы, в том числе и ацтеки, для того чтобы стать художником, недостаточно родиться в

¹⁶ Леон-Портилья М. Философия нагуа С 285–286

¹⁷ Там же С 286

благоприятный день. Чтобы уподобиться тольтеку, говорили своим юным подопечным наставники в кальмекак и тельпочкалли, необходимо упорно трудиться, поскольку это единственный способ научиться «беседовать со своим сердцем». Целью их воспитания были «истинное лицо и сердце, твердое как камень». Без этого, учили они, претендент на звание «настоящего тольтека» превращается в презренного обманщика, от деятельности которого исходит только вред.

Искусство обработки золота пришло в Мексику из Центральной Америки (Панама, Коста-Рика). Искусными мастерами работ по золоту были жители Аскапотцалько, откуда, вероятно, происходил золотой щит, который Кортес получил в дар и отправил императору Карлу Пятому, а также тараски. Важными центрами ювелирного ремесла были миштексские города на территории Оахаки и поселения тлапанеков в штате Герреро. Самым древним изделием из золота, принадлежащим к культуре науа, считается золотой диск из Тешмилинкана (Герреро), относящийся к тольтекскому периоду (X–XII вв.).

Ремесленники, работавшие по золоту, разделялись, в зависимости от способа работы, на мастеровковки и литейщиков. Первые звались теокуитлатцотцонки (*teocuitlatzotzonqui*) — «те, что плющат», — поскольку обрабатывали золото, расплющивая его камнем на каменной наковальне, чтобы сделать металлический лист тонким, как бумага. Литейщики выплавляли изделия методом «потерянного воска». Наименование таких мастеров было тлатлалианиме (*tlatlalianime*), т. е. «те, что укрепляют золото». Очевидно, подразумевалось их умение придавать драгоценному металлу задуманную форму. Те и другие с полным основанием носили определение «настоящих тольтеков», но были разделены на две профессиональных группы, «ибо работают по золоту каждые своим способом»¹⁸.

Плавильщики драгоценных металлов смешивали угольный порошок с глиной, хорошо просушивали этот состав и вырезали из него болванку нужной формы. Затем она покрывалась тончайшим слоем воска, к которому для вязкости примешивалась душистая смола копал. Заготовка обмазывалась глиной, а после того как снова просушивалась, в одно из оставленных отверстий вливалось расплавленное золото, тогда как в другое вытекал воск. Далее изделие следовало отполировать, искупать в ванне из квасцов, укрепить с помощью некоей известной ацтекским ювелирам «золотой мази», еще раз закалить и повторно обработать квасцами, после чего оно приобретало ярко-желтый блеск.

Сохранились два текста информаторов Саагуна, в которых описана работа индейских ювелиров. Из первого, повествующего о работе мастера

¹⁸ *Sahagún B de, fray Historia general...* Т. II. Л. X. Cap. XXIX. P. 653.

золотых и серебряных отливок, видно, что, наряду с умелыми руками ремесленника, уверенно владеющего профессиональными приемами, тот должен был обладать эстетическим чутьем и метким глазом прирожденного художника.

*Здесь говорится,
как делают вещи
плавильщики драгоценных металлов.
Углем и воском чертили,
создавали, что-то рисовали,
чтобы плавить драгоценный металл,
желтый или белый,
так приступали к работе
над своим искусным созданием...*

*Если они начинали делать фигуру живого существа,
если затевали делать фигуру животного,
они гравировали, стремились достигнуть сходства,
подражали живому,
чтобы из металла получилось
то, что они задумали сделать.
<...>*

*Любая вещь,
которую желают сделать,
берется такой, какова она в действительности,
и таким же делается
ее изображение.*

*Например, черепаха;
так обрабатывается уголь,
чтобы сделать ее панцирь, будто она двигается,
ее голова, выходящая из-под него,
кажется подвижной,
ее шея, лапы
сделаны так, будто она их протягивает.
Если же птица
должна получиться из драгоценного металла,
то так будет вырезан,
так соскребен уголь,
чтобы она приобрела перья, крылья,
хвост и лапки.
Или может быть сделана рыба,
и тогда таким образом соскребут уголь,
что получатся чешуя и плавники,
так заканчивается ее тело,
таков ее раздвоенный хвост.*

*Если же это лангуст или ящерица,
тогда делаются папы,
таким образом гравировается уголь
Или, может быть, желают сделать что-нибудь другое,
животное или золотое ожерелье в виде четок, подобных семенам,
которые висят по краям,
чудесная работа, изукрашенная
цветами¹⁹.*

Мексиканские ювелиры, подтверждает фрай Мотолиния, способны дать фору самым искусным испанским коллегам, настолько выходящие из их рук изделия затейливы по форме и хитроумны по замыслу. Например, они «отливают птицу, которая шевелит языком, и головой, и крыльями; и еще делают чудище, у которого шевелятся голова, язык, ноги и руки. А в руки ему вкладывают некие безделушки, так что кажется, будто с ними танцуют. Что же особенно поражает, так это вещицы, сделанные наполовину из серебра и наполовину из золота; делают они и рыбку, со всеми ее чешуйками, одна из золота, а другая из серебра»²⁰.

Настоящий мастер-ювелир, называемый текуитлапитцки (*tecuitlapitzqui*) (М. Леон-Портилья переводит это ацтекское слово на испанский как *el orfebre* — золотых и серебряных дел мастер), таков:

*опытный, знающий лик предметов,
создатель вещей, подобный тольтекам
Хороший золотых и серебряных дел мастер
с твердой рукой, с верным глазом,
умело делает пробы металлов, полирует их
У него свои секреты,
он кует металлы,
плавит их,
растопливает, накаляет с помощью угля²¹*

Неумелый и вороватый ремесленник, позорящий доброе имя текуитлапитцки,

*все кладет прямо в пепел, вываливает в нем,
коробит фигуры, он вор,
искажает то, чему его учили,
работает неуклюже,
позволяет смешиваться золоту с пеплом,
вываливает его в нем²²*

¹⁹ León-Portilla M Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares Mexico, 1987 P 165–166

²⁰ Benavente T de, fray (Motoлина) Historia de los Indios de la Nueva España Madrid, 1988 P 274

²¹ León-Portilla M Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares P 166

²² Ibid

Обратим внимание на то, что, согласно приведенной выше характеристике настоящего *tecuitlapitzqui*, такой мастер умеет как плавить, так и ковать драгоценные металлы. Исследователю этой проблемы остается выбор между двумя версиями: либо предположить существование среди золотых и серебряных дел мастеров универсалов, владевших обоими приемами обработки драгоценных металлов, либо считать, что это наименование служило обобщенным определением мастеров обеих специальностей — на том основании, что Саагуном было сказано, будто они «работают по золоту каждые своим способом». Но ведь тот же хронист изумлялся множеству умений, которыми владеют эти, по его словам, “*omnis homo*”...

В раннеколониальных источниках упоминаются также ацтекские украшения из меди и бронзы, может быть, удовлетворявшие спрос на украшения тех общинников, кому не подобало ношение золота и серебра. В отличие от ювелиров-текуитлапитцки, медники, называемые тепуцтекак (*tepuztecac*, «тот, кто распоряжается медью») и тепуцпитцки (*tepuzpitzqui*, «тот, кто плавит медь»), изготавливали не только украшения и ритуальную утварь, но также орудия труда и войны — топоры, мотыги, долота, иглы, наконечники стрел, дротиков и копий. С другой стороны, из драгоценных металлов делались церемониальные подобию утилитарных предметов, которые наверняка выполнялись ювелирами.

Покровителем мастеров, работавших с драгоценными металлами, был бог, что звался Тотек, а по другому — Шипе. Шипе-Тотек (*Xipe Tótec*), называемый также Тескатлипока Красный, был одним из четырех главных богов ацтекской мифологии — демиургов, носивших общее имя Тескатлипок с добавлением разной цветовой маркировки, в соответствии с четырьмя соотносимыми с ними сторонами света. В честь Шипе-Тотека каждый год в весенний месяц, называвшийся тлакашипеуалистли (*tlacaxipeualistli*), жители Теночтитлана устраивали праздник на храмовой пирамиде, носившей имя Йопико (*Yopico*)²³. Покровительство столь значительного божества, чья храмовая пирамида располагалась, судя по ее названию, в Йопико, кальпулли родовой знати, свидетельствует о высоком статусе ремесла мастеров, звавшихся *tecuitlapitzqui*.

Богиня Шочикецаль покровительствовала всем ацтекским мастерам художества. Шипе-Тотек, один из верховных богов ацтекского пантеона, был патроном аристократического ремесла золотых дел мастеров. Не менее почетному ремеслу обработки драгоценных камней содействовали сразу четыре божества — число, наводящее на соображение об их покровительстве четырем фратриям некоего племени, чьи заслуги в этом искусстве могли почитаться представителями прочих центральномексиканских племен как особо выдающиеся. И действительно, в историческом источ-

²³ Sahagún B de, fray Historia general T II L IX Cap XV P 576

нике как самые искусные обработчики драгоценных камней фигурируют представители одного из местных племен — шочимилки.

В девятой книге «Всеобщей истории» Саагуна содержится следующее свидетельство индейских информаторов: «Резчики, что обрабатывали драгоценные камни, во времена идолопоклонничества чтили четверых богов <...>: первого звали Чиконауи ицкуинтли (*Chiconahui itzcuintli* — „Девять собака“), второго — Науальпилли (*Nahualpilli* — „Высокородный науаль“), третьего — Макуилькалли (*Macuilcalli* — „Пять дом“), четвертого — Синтеотль (*Cintéotl* — „Бог спелый початок“) <...>.

Говорят, что этим богам приписывали искусство обрабатывать драгоценные камни, делать украшения для подбородка и серьги из черного камня, и из хрусталя, и из янтаря, и иные белые серьги; им также приписывали искусство выделывать бусы и подвески, и запястья, и всю работу по камню, и по зеленому камню (*chalchihuites*), и искусство сверлить и шлифовать все камни; говорили, что они все это изобрели, и за это их чтили как богов, и поэтому им устраивали праздник старые мастера этого ремесла и все прочие резчики по камню; и ночью они возносили богам свои песнопения, и приказывали бодрствовать в их честь пленникам, кому предстояло умереть, и веселились на своем празднике. Это совершалось в Шочимилько, ибо говорили, что деды и прадеды резчиков некогда пришли из того селения, и оттуда происходят все эти ремесленники»²⁴.

Согласно общепринятой среди народов Центральной Мексики легендарной версии, предшественниками умельцев этой отрасли ювелирного искусства назывались все те же тольтеки. Были они величайшими знатоками как в обработке, так и в отыскании драгоценных камней. «И столь велико было их знание о (драгоценных) камнях, что даже если те были скрыты внутри какого-нибудь большого камня или под землей, они, основываясь на своей природной изобретательности и философии, угадывали те камни и открывали их местонахождение следующим образом: они вставали рано поутру и, поднявшись на какую-нибудь возвышенность, обращались лицом в ту сторону, откуда восходит солнце; и, выходя, они с великим вниманием присматривались и поглядывали по сторонам, дабы заметить, где, на каком месте и в какой стороне под землею мог находиться и лежать драгоценный камень. Искали его по большей части там, где земля была влажна или мокра; и с восходом солнца, в особенности тогда, когда оно только начинало подниматься, показывался легкий дымок, как бы тонкая веточка дыма, тянувшаяся ввысь. Там и открывали они драгоценный камень, скрытый под землею либо внутри какого-нибудь камня, когда замечали тот дым»²⁵.

²⁴ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. L. IX. Cap. XV. P. 577–578.

²⁵ Ibid. Cap. XXIX. P. 652.

Восхождение струек пара над местонахождением камня могло быть действительным природным феноменом, связанным, очевидно, с некими особенностями геологии. К примеру, известно, что с древнейших времен кремни, наилучшим образом пригодные к обработке, извлекались как раз из влажных подземных слоев — в теплую погоду над ними вполне могли подниматься струйки испарений, заметные в косых лучах солнца. Служа практическому делу отыскания подземного сокровища, с мифологических позиций влажный «дым» над местом его залегания мог представляться древним мексиканцам эманацией животворящей силы, присущей чальчиутлю.

Объяснения описанного выше удивительного свойства драгоценных камней, изложенные Саагуном со слов индейских информаторов, имеют характер отчасти мифологический, отчасти натурфилософский: «В местах, где они [драгоценные камни] образуются, трава, что там растет, всегда бывает зелена. Так происходит потому, что сии камни всегда испускают из себя влажные и свежие испарения; в таких местах копают и находят камни, в коих рождаются сии чальчиуитес»²⁶.

Найденные в собственной земле или поступившие в хранилища правителя из чужих земель еще до обработки драгоценные камни обретали блеск в руках тлатекки (*tlatecqui*) — полировщика, огранщика и мозаичиста.

*Мастер по обработке драгоценных камней:
ведет беседу с вещами,
он опытен...*

*Хороший мастер-тлатекки:
создатель вещей, подобный тольтеку,
знаток, придумывает вещи, подобные тольтекским,
оправляет их,
творит так, словно родился тольтеком.
Полирует и доводит до блеска драгоценные камни,
шлифует их мелким песком,
заставляет их сиять, полирует,
складывает из них мозаики...*

*Плохой полировщик и огранщик драгоценных камней:
оставляет в камнях дыры,
раскалывает их, он неловок.
Не получает удовольствия от своего труда...*²⁷

«Подлинные тольтеки» камнедельного искусства включали в свои мозаики маленькие пластинки перламутра и кусочки разноцветных раковин.

²⁶ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. II. L. XI. Cap. VIII. P. 788–789.

²⁷ León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 166–167.

Благородная бирюза и сияющие изнутри драгоценные камни становились составными частями золотых и серебряных изделий, отлитых иными руками. Хотя, случалось, по-видимому, что и теми же самими; во всяком случае на этом настаивает распространенная ацтекская поэтическая формула: «Я плавлю золото, я обрабатываю драгоценные камни».

Мастера, которые делали мозаики и украшения из разноцветных перьев жили в квартале города Теночтитлана, называвшемся Амантла, пишет Саагун. Племя, которое некогда поселилось в этом месте города, почитало бога по имени Койотль Инауаль (*Cóyotl Ináhuatl*). Амантеки вырезали статую своего божества из дерева и построили пирамиду (*си*) с храмом на вершине, где чтили своего бога и приносили ему положенные жертвы. Койотль Инауаль был облачен, как и было положено ему в соответствии с именем, в звериную шкуру с головой койота, из-под которой выглядывало человеческое лицо. В этом квартале поклонялись также другим идолам, пятерых из которых наряжали мужчинами, а двух — женщинами, но Койотль Инауаль почитался среди них главным. Все они были наряжены в шкуры койотов и обуты в сандалии из волокна юкки, «чтобы показать, что они — чичимеки, пришедшие с севера поселиться в этих землях»²⁸.

Похоже, что амантеки Теночтитлана в стремлении подчеркнуть принадлежность к исконным мексиканцам поклонялись как своим особым покровителям общим мифологическим прародителям народа мешика: тем самым семерым обожествленным предкам, которые в незапамятные времена покинули семь пещер далеко на севере, а также койоту как тотему всех кочевников-чичимеков, «песьего народа».

На соображение, что амантеки были не единственными в Теночтитлане ремесленниками, почитавшими зверя-тотем как покровителя своего профессионального занятия, наводит обычай всех работавших там «имитаторов природных творений» выплясывать на празднестве своей общей покровительницы Шочикецаль, нарядившись в звериные личины. Не исключено, что это указывает на ремесленную — в том числе художественно-ремесленную — специализацию, закреплявшуюся за отдельными родовыми общинами с расширением товарообмена. Если это так, тогда становится ясным, почему некоторые ремесла упоминаются хронистами со слов их информаторов-индейцев как занятия, закрепленные по преимуществу за населением определенных поселений или территорий.

Исходно сложившаяся ремесленная специализация отдельных центров наверняка во многом зависела от особенностей природной среды. Понятно, почему уэшотпинки, обитатели ивовых зарослей, поставляли на торги центральномексиканских городов лучшие изделия из лозы, почему

²⁸ *Sahagún B de, fray Historia general...* Т. II. Л. IX. Cap. XIX. P 581.

чальки и миштеки, имевшие на своих территориях месторождения драгоценных металлов, прославились там как искусные ювелиры, а тепанеки, имея в распоряжении хороший камень, стали непревзойденными мастерами по его обработке.

Однако на процесс превращения ремесла в главную специальность целой общины влияли не только природные факторы. Те же амантеки Теночтитлана работали, как было сказано, в значительной мере на привозном сырье. Хотя местом основания ацтекской столицы был озерный край, богатый водоплавающей и болотной птицей, а значит, и необходимым для этих мастеров сырьем, роскошнейшие перья доставляли им из тропиков почтеки, жители соседнего квартала. Бог амантеков Койотль Инауаль и бог почтеков Йакатекутли, особая ипостась Кецалькоатля, почитались на пару, кварталы амантеков и почтеков располагались по соседству. Мастера и купцы устраивали совместные празднества и были равно богаты, поскольку почтеки приносили в заплечных коробах из дальних краев пышные и яркие перья, а амантеки делали из них множество разнообразных украшений для облачений, оружия, знаков воинского различия и щитов, которые носили на войне сеньоры и знать²⁹.

С ростом могущества Теночтитлана участились дальние торговые экспедиции мексиканских купцов. Повышение общественного статуса воинской знати повлекло за собой растущий с ее стороны спрос на роскошные изделия, украшенные мозаиками из перьев. Вот тогда-то потомки мигрирующих охотников-чичимеков, поселившиеся рядом с купеческим кварталом, закрепили за собой ремесло выкладывания перьевых мозаик.

Война, превратившаяся в постклассический период в постоянное занятие большого числа обитателей городов-государств Центральной Мексики, вызвала к жизни потребность в воинской экипировке и снаряжении. И неудивительно, что соответствующую специализацию приобрел целый ряд городских торгов: в Анауакане, Тлателолько, Петлакалько, Куаутитлане, Атотонилько, Уаштепеке, Уепочтлане.

Словом, к природным особенностям как фактору, предопределяющему профессиональную и связанную с ней торговую специализацию родственных и территориальных общин, следует добавить как немаловажный фактор общественно-историческую эволюцию.

Мастерство амантеков, как и другие искусства, носило у ацтеков почетное наименование «тольтекайотль» — «тольтекская мудрость».

*Амантекатль: художник, создающий изделия из перьев.
Совершенный: обладатель лица, обладатель сердца.*

²⁹ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. L. IX. Cap. XIX. P. 581–582.

*Хороший художник, создающий изделия из перьев:
он умел, владеет собой,
он способен смягчать людские желанья.
Он создает работы из перьев,
выбирает их, приводит в порядок,
окрашивает в разные цвета,
соединяет друг с другом.*

*Неумелый художник, создающий изделия из перьев:
он не всматривается в лик вещей,
ненасытный, до других нет ему дела.
Спесивец с сердцем, закутанным в саван,
грубый, неживой,
ничего не делает хорошо.
Не трудится добросовестно,
губит все, к чему прикасается³⁰.*

Вслед за своими информаторами, Саагун нашел необходимым подчеркнуть, что ацтекские мастера шагнули в своем искусстве дальше легендарных предтеч. Этому способствовало налаживание постоянных купеческих экспедиций в «жаркие земли». Тем самым амантеки Теночтитлана получили в свое распоряжение радугу перьев для составления мозаик: небесно-голубые перья котинги, розовые — цапли-ложкоклюва, зеленые с металлическим отливом — кецаля, красные и желтые — попугая гуакамайи, не считая бесконечных цветов и оттенков пера колибри. На древесной бумаге, коже или ткани из рассортированных и очищенных перьев выкладывались ловкими пальцами фигуры и целые сценки, животные, цветы, геометрические орнаменты, иногда обрамленные по контуру тончайшей золотой нитью.

Подобной роскошью не располагали тольтеки, легендарные предтечи мастеров и мастериц Амантлы: «Они не имели представления о богатых перьях, из которых делаются названные знаки и оружие, эти тольтеки мастерили плюмажи для танцев из белых и черных перьев кур, и цапель, и селезней. Тогда не знали еще мастерства в этом деле, какое существует теперь, и составляли уборы из перьев грубо, и срезали их лезвиями из обсидиана на дощечках из дерева аузуэтли (*ahuehuetl*); богатые перья появились во времена царя, что звался Ауицотль... когда покорили страны Анауака; тогда начали амантеки изготавливать вещи мастерские и изысканные»³¹. Таким образом, по собственным свидетельствам древних мексиканцев, расцвет искусства перьевых мозаик был напрямую связан с ростом влияния и богатства Теночтитлана.

³⁰ León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 163–164.

³¹ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. II. L. IX. Cap. XIX. P. 581–582.

Материалы, с которыми имели дело ювелиры и амантеки, обладали особым статусом. Золото и серебро почти не использовалось для изготовления орудий труда и боевых частей оружия, зато из них всюду изготавливались их ритуальные подобию. Драгоценные металлы и роскошные перья служили также для отделки и украшения этих утилитарных предметов, налагая на них тем самым знак сакральности.

Растительный материал мог выступать ритуальным субститутом драгоценного камня: в таком случае перед изваянием божества ставили приношение в чаше из плоской тыквы бледно-зеленого цвета, говоря, что этот сосуд сделан из чальчиуитля. Изготавливали эти тыквенные сосуды жрецы, прочие же люди не имели такого права³².

Золото представители древних цивилизаций почитали по причине его природных свойств. Блеском подобный солнцу, материал этот прежде всего воспринимался как нетленный, вечный. Древний египтянин называл тела своих богов и обожествленных умерших царей золотыми, а живого фараона, воплощение бога-сокола Хора, именовал «золотым соколом». Наряду с украшениями, золото употреблялось египтянами в виде листов для обивки саркофагов, мебели, некоторых предметов обихода. Из золота и позолоченной меди делались кое-какие мелкие инструменты. Усопших царей клали в обшитые золотом гробы, пальцы покойных оборачивали золотым листом, лицо покрывали золотой маской.

Но золотые маски и погребальные перчатки из тонких листов золота встречаются и в погребениях коренных народов Америки. Золотые изображения всего сущего в садах тлатоани, так околдовавшие жадные взоры завоевателей, воспроизводили на земле нетленную красу Тамоанчана, потусторонней страны вечного цветения и плодоношения.

Добравшись до страны Тауантинсуйу, европейцы встретили и там чудеса из золота и прочих драгоценностей, не уступающие по размаху и красоте парадизу «императора ацтеков». «Они обили листовым золотом храмы Солнца и королевские покои повсюду, где таковые имелись; они установили множество фигур мужчин и женщин, и птиц, <...> и хищных животных <...> — все, отлитые в натуральную величину и в натуральном виде из золота и серебра, и они устанавливали их в стенах — в пустотах и выемках, которые они оставляли для этой цели»³³.

В главном дворце и путевых дворцах инки из золота были вся посуда и кухонная утварь. Сидение его было отлито из золота и стояло на золотом постаменте. В саду, по соседству с живыми деревьями и кустарниками, цветами и травами, располагались их искуснейшие имитации из золота и серебра. В этих волшебных кушах прятались отлитые из золота и серебра

³² Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. I. Cap. XXI. P. 62.

³³ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. I, гл. VI. С. 340.

всевозможные животные, сидели на ветвях и порхали на нитях золотые птицы. Даже в банях, выстроенных с огромной роскошью и богатством, среди прочего великолепия «имелись кучи и груды наколотых дров, сделанных в натуральную величину из золота и серебра, словно бы они хранились для служебных нужд домов»³⁴.

С другой стороны, золото и серебро имели у ацтеков весьма непочтительные наименования «желтые экскременты богов» и «белые экскременты богов». Здесь, впрочем, не было и в помине стремления унижить статус драгоценных металлов до низжайшего предела, как это предлагал сделать автор «Утопии» в знак поругания материализованной в «презренном металле» за многие века человеческой корысти. Налицо лишь все то же типичное для логики мифа взаимное уподобление противоположностей: вспомним «специализацию» упомянутых выше персонажей действия на празднестве Кецалькоатля, с образом которого связаны представления о царивших на земле в его правление процветании и благоденствии.

На египетских рельефах с изображениями ювелирных мастерских видно, что самой тонкой работой над изделиями из драгоценных материалов там часто занимались карлики. Соблазнительно попросту объяснить это тем, что ловким маленьким пальцам таких мастеров удобнее выполнять мелкую работу. Безусловно, это верно, но достаточно ли для объяснения причастности карликов к обработке сокровищ, добытых из земных недр? Не напрасно, наверное, в мифологиях народов мира карликам приписываются хтоническая природа, связь с кузнечным ремеслом, золотом, подземными сокровищами... В связи с этим мастерам-карликам вполне могла приписываться особая предрасположенность к ювелирному делу не только чисто практического, но и магического свойства. Пигмеи Центральной Африки считались в том же Египте особо могущественными волшебниками, как в Британии — низкорослые пикты, а в Скандинавии — саамы.

В мифологии Мезоамерики карлики фигурируют не реже, чем в мифах Старого Света, причем характер их деятельности примерно таков же: они «отвечают» за сокровища недр и земное плодородие. Об этом свидетельствуют изобразительные памятники мексиканской древности, а письменные документы Конкисты повествуют, что многочисленные придворные карлики из свиты ацтекских «императора» и «императрицы» исполняли при дворе функции плясунов, акробатов и актеров — опять-таки как африканские пигмеи в Египте. За недостатком каких-либо свидетельств остается только гадать, ограничивалась ли в Древней Мексике сфера деятельности маленьких человечков музыкой и лицедейством, или тоже, на египетский манер, дополнялась еще одним, столь же сакральным, видом деятельности — ювелирным искусством.

³⁴ Инка Гарсиласо де ла Вега История государства инков Кн VI, гл II С 342

Но магическое свойство «давать жизнь вещам» признавалось ацтеками и за обычной гончарной глиной. Мезоамериканские гончары вплоть до европейской колонизации не знали гончарного круга. Зато с незапамятных времен они были искусными лепщиками и формовщиками, в периоды классики и постклассики из-под их виртуозных пальцев выходили сосуды, сочетавшие четкую симметрию форм с артистическим отблеском скульптурности

Как и во всем остальном мире, в Мезоамерике классификация керамики представляет собой надежный способ идентификации дописьменных культур. Случается, что изделия из обожженной глины остаются едва ли не единственным свидетельством духовной жизни тех, чьи руки придали им форму — так, это единственные следы человеческой деятельности, сохранившиеся от неолитических культур Тлатилько и Куикуилько. Форма, полученная глиной от соприкосновения с рукой человека, дает исследователю повод задуматься, что таится за архаической свободой форм фигурок классической культуры Найарита, изысканным геометризмом современной ей теотиуаканской глиняной скульптуры, вечной широкой улыбкой на лицах статуэток тарасков, уастекской скупостью форм, сапотекской щедростью на декоративные детали, внутренней напряженностью созданий ацтекских мастеров...

Ацтекские триподы (трехногие сосуды) с подставками в виде змей, чьи головы лежат на земле, а кончики хвостов поддерживают чашу, заставляя знатока вспомнить об аналогичных (с поправкой на масштаб) храмовых колоннах Тулы-Шикокотитлана или Чичен-Ицы. И это будет неспроста, поскольку здесь налицо запечатленная в глине преемственность мифологемы, унаследованной представителями самой поздней из великих культур науа от предшественников, представителей археологической культуры тольтеков.

Мексиканский гончар был не просто «горшечником», чей труд удовлетворял повседневные потребности тех, кто не мог себе позволить вкушать пищу на золоте и серебре. (Хотя и ремесло горшечника обладало возвышенным аспектом, поскольку имело прямое отношение к священнодействию приготовления и приема пищи, а кувшин был атрибутом бога Тлалока.) Гончар из Теотиуакана или Тлателолько — цукичиуки (*zuquichuihqui*), как называли его ацтеки, — представлялся соплеменникам одним из законных наследников «тольтекской мудрости», поскольку поистине волшебным было его умение превращать бесформенный ком глины не только в горшок, чашу или блюдо, но и в фигуру животного, человека, божества... И так до бесконечности, пока по собственной воле он не заставит творение своих рук пройти сквозь огонь, чтобы утвердить его в окончательном виде.

У разных древних народов, не имевших между собой даже косвенных контактов, лепка фигур из материала податливого, но способного после

обработки держать форму, соотносилась с актом творения жизни. Библейский Адам был слеплен из «красной земли», что, собственно говоря, и означает его имя. В мифологии йоруба бог Обатала, хранитель мирового порядка, вылепил из глины первого мужчину и первую женщину. Отзвуки все той же мифологемы слышатся даже на средневековом Востоке, когда в рубайят Омара Хайяма священнодействует «лепящий черепа таинственный гончар», а каждая песчинка мертвого «праха земного» видится классике персидской поэзии одушевленной, поскольку некогда успела побыть частицей влюбленных глаз.

У ацтеков существовала особая разновидность лепной ритуальной скульптуры, которой занимались исключительно жрецы: речь идет об изготовлении посвященных фигурок из тцоалли — смеси зерна с медом. Так делались, к примеру, упоминаемые Саагуном «изображения гор» для празднества «в честь гор, на которых собирались облака». Лепщики-жрецы «делали им зубы из зерен тыквы, а вместо глаз вставляли черные фасолыны величиной с боб, но иной формы, <...> наряжали их в соответствии с их видом, как они их себе представляли и рисовали: бога ветра в образе Кецалькоатля, воду как богиню воды, дождь как бога дождя, и прочие горы — в соответствии с тем, как они их рисовали»³⁵.

Среди построек, входивших в комплекс главного храма Теночтитлана, было и здание под названием дом Итепейок (*Itepéyoc*). В нем руками храмовых служительниц изготовлялась лепная фигура Уицилопочтли, уже упомянутая выше в связи с празднеством покровительницы всех художников Теночтитлана. Поблизости существовал специальный дом, в котором жрецы варили зерновую массу для подобных ритуальных сооружений. Съедобная статуя «помощника» Уицилопочтли, бога по имени Тлакауэпан Куэшкоцин (*Tlacahuepan Cuéxcotzin*, одно из имен Тескатлипоки), лепилась в доме Уитцнауак кальпулли (*Huitznáhuac calpulli*), т. е. в доме старейшин этого привилегированного клана.

Не кем иным, как лепщиком, предстает в ацтекском мифе о сотворении нынешнего человечества сам Кецалькоатль, когда он лепит фигурки мужчин и женщин из муки, полученной после размола костей людей предшествующих эр. Поэтому «творческий портрет» гончара с полным правом занимает место рядом с портретами умельцев самых изысканных и аристократических ремесел.

*Цукичуки, гончар.
Он тот, кто оживляет глину:
у него острый взгляд, он лепит,
месит глину.*

³⁵ Sahagún B de, *fray Historia general*. T I L I Cap. XXI P 61–62

Хороший гончар:
работает над вещами со старанием,
учит глину лгать,
беседует с собственным сердцем,
заставляет жить предметы, создает их,
он все знает, как истинный тольтек,
упражняет свои руки.

Плохой гончар:
неуклюжий, хромой в своем искусстве,
неживой³⁶.

Гончар «учит глину лгать» (*enseña al barro a mentir*), т. е. неживую субстанцию заставляет обманывать глаз, принимая форму тела живого существа. И если на сегодняшний день его занятие представляется нам хотя и художественным, но сугубо прикладным, то следует вспомнить о ритуальном назначении разнообразной мексиканской керамики — с докласовых времен до «империи» ацтеков.

Рассказывая об огромном количестве и красоте царских облачений, предназначенных на разные случаи жизни, Саагун отдает должное мастерству индейских прях и ткачих, которые «рисуют узоры на тканях, когда ткут их, и располагают цвета в самой ткани согласно рисунку, и ткут так, как сначала нарисовали, разнообразя цвета нитей, как требует рисунок»³⁷.

Прядение было у мексиканцев исключительно женским занятием, которому, как и ткачеству, способствовала богиня Шочикецаль. Хорошая индейская пряжа, записал Саагун, отличается умением пряхать длинные, плотные, ровные нити, равномерно навивать их на веретена, делать аккуратные мотки, скручивать несколько тонких ниток в одну, чтобы получилась толстая рыхлая нить. Умелая пряжа не только прядет нити из волокна магея или из хлопка, но и умеет вплетать в них пух птиц или кроликов³⁸.

Орудием труда мексиканской пряхи было веретено, сделанное из стержня и диска. Эти веретенные диски, на Руси называемые пряслицами, делались из разных материалов и украшались узорами. Как атрибут прядильщика-демиурга, у представителей культур, знакомых с этой мифологией, пряслице не могло не почитаться в качестве сакрального предмета. Так случайно ли ту же форму просверленного диска имеет ацтекская идеограмма со значением «чальниутьль», шире — «драгоценное начало»? Или тут налицо графическая «отсылка» к древней мифологеме о демиурге, чьим зооморфом представляется паучок, неутомимый прядильщик и ткач?

³⁶ León-Portilla M Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares P 164

³⁷ Sahagún B de, fray Historia general. . Т. II L. VIII Cap VIII P. 506.

³⁸ Sahagún B de, fray Historia general. . Т. II L. X. Cap XIV. P 605

Ацтекские ткачихи, достойные звания настоящих мастериц, могли ткать как тонкие, так и грубые ткани. Они должны были уметь делать разноцветные накидки с изысканным рисунком, тонко подбирая оттенки, украшать края накидок бахромой, расшивать узорами женские рубашки — уипили.

В доиспанской Мексике ткачихам были известны два типа ткацких станков. Наиболее распространенным был поясной — тот самый, на котором имитировал тканье индеец на празднике Шочикецаль и изображение которого сохранилось в рисунках кодексов. Во время работы один его конец привязывался к поясу женщины, другой — к дереву или столбу. В северных регионах Мексики был в ходу другой станок — в виде жесткой рамы определенных размеров.

В глазах представителей древних и традиционных культур ткацких станков наделялся магическими чертами. Планка, служившая мексиканским ткачихам для прижимания ниток при тканье, не случайно фигурирует у ацтеков и среди ритуальной утвари. А одно африканское предание о культурных героях гласит следующее: «Седьмой Прародитель пропустил восемьдесят нитей основы через свои громадные зубы, а язык его продевал через нити основы утѣчную нить...» Наряду с демонстрацией ткацкого искусства в устах этого мифологического героя возникали слова и запечатлевались в узорах ткани³⁹.

Неслучайно слово «основа» во многих языках наряду со значением «источник», «сущность» имеет значение применительно к ткацкому ремеслу — продольные нити ткани. В санскрите, древнем языке индоевропейцев, оно означает также «наука» и «книга».

Самое непосредственное отношение к книге среди умельцев различных художеств у народов Центральной Мексики имел тлакуило (*tlahcuilo*) — мастер искусства настенной живописи, рисовальщик кодексов, знаток пиктографического письма.

В Древнем Египте даже на этапе существования там развитой письменной традиции рисование и письмо продолжали выступать как занятия одного специалиста, не слишком далеко разошедшиеся по форме и смыслу. Что же тогда говорить о культурах племен Центральной Мексики, где письмо в полном смысле этого слова лишь зарождалось.

В школе кальмекак, где учился рисовать и запоминал пиктографические знаки будущий художник и писец, он постигал искусство петь священные гимны по рисункам в книгах, приобщался к тайнам космологии и космографии, знакомился с календарем, овладевал умением делать математические вычисления и размечать поверхности стен для нанесения на них фигур богов со всеми отличающими их друг от друга атрибутами,

³⁹ Супрун А., Филоненко Г. Почему мы так одеты. М., 1990. С. 71–72.

правителей и военачальников — во всем великолепии их боевых доспехов или церемониальных одеяний... Только после освоения обширного комплекса знаний и навыков из рисовальщика получался подлинный йолтеотль (*volteotl*) — человек, сердце которого воспринимает волю божества. Тот, кто сочетанием таланта и упорных усилий умел развить в себе эту способность, становился хранителем изобразительной традиции и устного предания, оживить которое призваны были «говорящие» рисунки кодексов и композиции на стенах храмов и дворцов.

Живописцу, рисующему и раскрашивающему фигуры, философ и поэт Несауалькойотль уподоблял изначальный принцип бытия Ометеотль. Человеческую жизнь он сравнивал с книгой священных рисунков. А словосочетание тлилли тлапалли (*tlilli tlapalli*) — «черная и красная краска», цветá, особенно часто использовавшиеся в пиктографии, — передавало в ацтекском поэтическом языке понятие «мудрость».

*Живописец: черная и красная краска,
Мастер, творец (создатель) вещей из черной воды.
Чертит фигуры углем, рисует,
Готовит черную краску, растирает, накладывает.*

*Хороший живописец: он сведущ, бог в его сердце,
сердце наделяет божественностью его творенья,
он беседует с собственным сердцем.
Он знает цвета, накладывает их, оттеняет,
рисует ступни, рисует лица,
очерчивает тени, добивается совершенной законченности.
Любую окраску придает он предметам,
как истинный тольтек,
пишет всеми красками, что есть у цветов.*

*Плохой художник: его сердце в погребальных пеленах,
недостойный перед людьми, вызывает он их отвращенье,
обманщик, всегда готовый солгать.
Не открывает он лика вещей,
краски свои умерщвляет,
во тьму погружает предметы.
Толку нет от его рисунков,
создания его неуклюжи, сделаны наспех,
искажает он лик вещей⁴⁰.*

Среди прочих хранителей «тольтекской мудрости» тлакуило, художник и писец, наряду с творцами изобразительного искусства занимал особое место, поскольку представлял одновременно искусство изображения и искусство слова.

⁴⁰ León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 163.

§ 2. ОБЩЕСТВЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ РЕМЕСЛЕННИКА

Развитию разнообразных ремесел, в том числе художественных, в Центральной Мексике, как и повсеместно в Древнем мире, способствовало поэтапное общественное разделение труда, сопутствующее разрушению первобытного синкретизма, в результате чего от сельского хозяйства обособился ремесленник-профессионал. Очевидно, «хорошим мастером» в первую очередь имел шанс сделаться тот, кто, сохраняя в определенной степени связь с землей (обладая наделом и обрабатывая его усилиями домочадцев или каким-то иным способом), мог себе позволить сосредоточиться главным образом на ремесле. В итоге он достигал высокого уровня мастерства, недостижимого для сородича, продолжающего жить на архаический манер, отдавая много сил земледельческим заботам о пропитании.

В Центральной Мексике, как и во всей Мезоамерике, процесс специализации ремесла шел, по-видимому, «волнообразно». Есть все основания говорить о высоком уровне специализации обработки камня у ольмеков. Достаточно вспомнить об их монументальной скульптуре и замечательной миниатюрной скульптуре из жада. Мастерский уровень обработки камня и наличие изобразительного канона в сочетании с высокой производительностью говорят о высоком уровне специализации ольмекских скульпторов-монументалистов и мастеров резного жада. Высоким был уровень специализации художественного ремесла в городах-государствах классического периода. Яркий пример — художественная культура Теотиуакана, разнообразная, изощренная, обладающая внутренним единством по форме и содержанию, экспансионистская и втягивающая в себя инокультурные элементы.

Каждый раз с упадком наиболее значительных центров ремесла имел место общий упадок уровня мастерства на находившихся под их влиянием территориях. Возможно, этому сопутствовало в известной степени вынужденное возвращение к более синкретическому состоянию ремесла и земледелия. В то же время шел процесс переселения части искусных ремесленников на иные территории, где преемниками их опыта становились представители местного населения. Здесь заново начинался процесс дифференциации, но, учитывая усвоенный опыт, он шел уже с более высокой качественной отметки. Таким образом происходила трансляция традиций мастерства.

На каждом новом витке преемственности традиция предшественников выступала для представителей более молодой культуры как «мудрость предков». Ацтеки называли ее «тольтекайотль» — тольтекская мудрость, объединяя в этом понятии реальный опыт усвоения мастерства от представителей племен, раньше них заселивших долину Мехико, и седое предание о культурном герое — дарителе и наставнике.

Переходу ремесленных навыков представителей высокоразвитых древних культур в иные руки повсюду способствовали социальные катаклизмы, за которыми, как правило, следовала экспансия иноплеменного населения. В Старом Свете это произошло, к примеру, в период упадка Среднего царства в Нижнем Египте. Автор полустихотворного-полупрозаического текста одной из дошедших до нас с тех времен рукописей, так называемого «Лейденского папируса 344», ужасается последствиям потрясений, в результате которых «законы выброшены вон», изъяты податные списки, царские склады разграблены, из усыпальницы руками «ничтожных людей» выброшено тело царя, чары раскрыты и тайные заклинания сделались достоянием непосвященных. Но не менее ужасно, по его словам, и то, что иноплеменники, наводнившие ослабленную переворотом страну, перенимают мастерство у ремесленников Низовья⁴¹.

Внутренние конфликты и следовавшие за ними нашествия воинственных соседей, по-видимому, положили конец и существованию классических культур Мезоамерики как в Центральной Мексике, так и на землях майя. Не напрасно некоторые тольтекские памятники Центральной Мексики огрубленной манерой исполнения похожи на плоды «варваризации» памятников культуры Теотиуакана. Что, впрочем, не помешало завоевателям из Тулы-Шикокотитлана в итоге стать творцами высокоразвитой тольтекской культуры. Возникновению по-своему изысканного майя-тольтекского стиля в постклассической Мексике предшествовала примитивизация рафинированного художественного стиля классических майя на их землях, покоренных тольтеками. Наконец, ацтекские наследники «тольтекской мудрости» своим стремительным взлетом к вершинам мастерства обязаны опыту творцов, принадлежавших к племенам, волна за волной заселявшим Центральную Мексику задолго до появления там воинственного народа мешика.

Книга X «Всеобщей истории дел Новой Испании» Б. де Саагуна носит название «О недостатках и достоинствах здешних индейцев». В ней, наряду с характеристиками представителей различных социальных и возрастных категорий ацтекского общества, содержатся и характеристики мастеров различных ремесел. Всякий ремесленник, записывает хронист, сначала ученик, а затем мастер, владеющий множеством навыков, причем столько, что его можно назвать *omnis homo*. Полная противоположность такому мастеру — плохой ремесленник: он небрежен, он обманщик и вор, совершенно не способный изготовить хорошей вещи⁴².

⁴¹ История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации. Ч 2. Передняя Азия. Египет М· Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1988 С. 419–420.

⁴² *Sahagún B de, fray Historia general... T. II L. X Cap VII. P. 595.*

Аналогичные тексты с перечнями положительных и негативных свойств, присущих представителям различных сословий, хорошо известны историкам культуры по письменным памятникам Передней Азии и Египта. Характеристики, записанные Саагуном со слов индейцев-информаторов, восходят, очевидно, к доколониальным пиктографическим прототипам. Вероятно, именно эти «большие и красивые книги рисунков, передающие особенности всех... искусств» обратили на себя внимание Д. Дурана⁴³.

У мексиканцев, писал он, почетнейшей считалась воинская карьера, весьма почетной — жреческая; менее почетным был путь вверх «тех, кто возвеличивал свой род посредством торговли... появляясь на всех рынках здешней земли и меняя там плащи на драгоценности, а драгоценности — на перья, перья — на камни, камни — на рабов»⁴⁴. Наконец, возвыситься над уровнем рядовых общинников можно было и став признанным знатоком ремесла: начальники мастеров входили в состав низовой страты ацтекской «знати по пожалованию», объединявшей верхушку городских кварталов, население которых было связано кровным родством.

Ацтекское общество, структура которого достаточно хорошо известна по раннеколониальным хроникам, было разделено на меньшинство, не платившее податей, и подавляющее большинство, которое выплачивало их готовыми изделиями или участвовало в исполнении общественно значимых заказов, внося вклад личным трудом. Ремесленники, в том числе мастера художественных ремесел, живописцы и скульпторы, принадлежали к последнему.

У ацтеков социальное расслоение наметилось еще в период миграции из легендарной северной страны «Семи пещер» в обетованный край изобилия. До того как пришельцы отвоевали себе место под горячим солнцем открытой горами долины, в издревле заселенном людьми краю солоноватых озер, внутри объединений родственных ацтекских семей (кланов) различались семьи родовой знати — пиллис (*pillis*) и семьи рядовых общинников — масеуалес (*macehuales*). С основанием Теночтитлана его население исходно делилось на двадцать кланов, представители которых объединялись в четыре группы-фратрии, обитавшие в четырех больших районах: Мойотла (*Moyotla*), Цокиапан (*Zoquiapan*), Атцакоалко (*Atzacotalco*), Куэпапан (*Suepanan*). Ко времени завоевания ацтекской столицы испанцами в ней насчитывалось около полумиллиона жителей, обитавших в четырех — по числу фратрий — больших районах, в совокупности составлявших город. Они в свою очередь подразделялись на структурные единицы меньшего размера — кварталы-кальпулли (*calpulli*), а те — на улицы. Кальпулли различались по рангам. Только в шести знатнейших по положению каль-

⁴³ Durán D. Historia de las Indias... Т. II. Л. I. Cap. XXI, 20. P. 191.

⁴⁴ Ibid. Т. I. Cap. VI, 29–33. P. 67–68.

пулли имелись кальмекак (*calmecac*) — школы для подготовки жрецов и высших чиновников. Этот обычай не нарушался даже в том случае, если все население привилегированной кальпулли не насчитывало и сотни человек. Согласно иерархии, среди шести кальпулли, объединявших представителей родовой знати, лишь клан Уитцнауа Йопико (*Huitznahua Yopico*) поставлял вождей для всего племени и жрецов для храма Уицилопочтли.

В составе кальпулли пиллис или кальпулли масеуалес, обитавших в собственных кварталах, выделялись свои жрецы — тламакасски (*tlamacazqui*), руководители общественных работ — текиттлато (*tequittlatō*), воспитатели молодежи — тельпочтлато (*telpochtlatō*). Каждый такой квартал обладал постоянной структурой: как и в любом из четырех «градообразующих» больших районов, в нем имелась сакральная зона с храмом или алтарем местного бога-покровителя, рядом с которыми располагалась школа тельпочкалли (*telpochcalli*), а в кварталах знати — школа кальмекак, и непрерывный общинный дом кальпулько (*calpulco*). К храму примыкала торговая площадь или рынок. Обнесенные изгородью храмы рядовых кальпулли были величиной с обычный жилой дом, от которого и внешне практически не отличались⁴⁵.

Переход из одной кальпулли в другую был, как правило, невозможен, поскольку обитатели Теночтитлана продолжали считать, что, по обычаю предков, человек должен жить среди тех, с кем он связан родовыми и племенными узами⁴⁶. То есть кальпулли Теночтитлана продолжали сохранять черты родовых общин, каждая из которых обладала собственной территорией и известной самодостаточностью — в том числе в обеспечении ремесленными и художественными изделиями, необходимыми для повседневной жизни.

В доклассовом обществе повсеместной практикой было приобщение всей молодежи к основным ремеслам в рамках материнского рода, выступавшего в качестве единой большой семьи. И по сей день у народов, сохранивших родовые отношения, каждый взрослый соплеменник может изготовить изображение «бога», т. е. в меру способностей проявить себя как художник. С распадом первобытно-общинных связей стала выходить на первый план форма обучения отдельно взятому ремеслу в недрах каждой отдельной родительской семьи. Обучение сыновей и дочерей у родителей постепенно вытесняло общинно-родовую форму приобщения молодежи ко всем основным значимым для благополучия рода навыкам в ходе единых для всех сверстников возрастных инициаций.

Сохранились упоминания о том, что в каждой ацтекской кальпулли имелись разные по занятиям люди⁴⁷. Точно так же обстояло дело накануне

⁴⁵ Гуляев В. И. Древнейшие цивилизации Мезоамерики. М., 1973. С. 196–197.

⁴⁶ Zorita A. The Lords of New Spain. London, 1965. P. 128.

⁴⁷ Zorita A. Breve y sumaria relación de los señores de la Nueva España. México, 1942. P. 115.

Конкисты в Южной Америке, у подданных инки, каждый среди которых «умел сам (делать) все необходимое для своего дома»⁴⁸. Но если кальпулли и не успели специализироваться настолько, чтобы принадлежавшие к ним общинники превратились в «узких специалистов», производителей и поставщиков для обмена какой-то одной конкретной ремесленной продукции, то, похоже, эволюционировали эти объединения сородичей именно в обозначенном направлении. Подтверждением тому — свидетельства о кварталах Теночтитлана, заселенных представителями отдельных профессий: гончарами, мастерами мозаик из перьев, золотых и серебряных дел мастерами, ножовщиками или плотниками. О том, как происходило превращение сородичей в представителей объединения, предвещающего ремесленные цеха городов Средневековья, дает некоторое представление рассказ Саагуна о возникновении в Теночтитлане кальпулли Амантла. Его население, записал хронист, составили представители нескольких родов, ведших происхождение от кочевых охотников-чичимеков, с переходом к оседлости превратившихся в творцов удивительных мозаик из перьев⁴⁹.

Известно, что в городах Египта эпохи Старого царства (III–VI династии, 2778–2263 гг. до н. э.), социальная структура которых типологически сопоставима со структурой городов-государств центральномексиканской постклассики, ремесленники уже объединялись по роду занятий, т. е. составляли нечто вроде профессиональных сообществ, главы которых, как и простые ремесленники, часто перенимали ремесло от отца и таким способом в совершенстве овладевали им. Но при этом, отмечают египтологи, среди начальников мастеров наряду с потомственными ремесленниками были вступившие с ними в родство выходцы из иной, порой даже знатной среды⁵⁰. В результате сами они становились знатоками мастерства. Возможно, на этом пути профессиональные объединения обретали потенциальную способность выводить мастеров за рамки общинно-родовых институтов, мало-помалу превращая объединения бывших общинников-сородичей в объединения подданных иерархически организованного государства, связанных уже не столько родо-племенными, сколько профессиональными отношениями.

Однако внутри корпораций мексиканских мастеров родственные узы еще продолжали сохранять прочность. Яркий пример — уже упомянутая принадлежность к одному чичимекскому роду амантеков, населявших собственный квартал. Центром обучения подростков ремеслу предков была здесь школа кальмекак: «Амантеки посвящали своих сыновей и дочерей, вводя их в кальмекак: юношей — чтобы они научились ремеслу толь-

⁴⁸ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. VII. С. 280.

⁴⁹ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. L. IX. Cap. XVIII. P. 579.

⁵⁰ История Древнего Востока. Ч. 2. С. 397.

теков, а если это была девушка, просили тех богов помочь ей стать великой искусницей в рукоделии и хорошей мастерицей окраски кроличьего пуха (*tochómitl*) во все цвета, как перьев, так и кроличьих шкурок»⁵¹.

С другой стороны, есть свидетельства об отборе способной молодежи из низших по иерархии кальпулли для обучения в кальмекак, где культивировались художественные ремесла. Тем самым путь в сообщества жрецов и художников открывался молодым людям, не связанным родством со знатью, но обладавшим способностями к этим высокостатусным занятиям. Из этого следует, что обычай, который некоторые мексиканские историки доколумбовых культур рассматривают как «жестокое кровопускание», причинявшееся знатью податному сословию⁵², заслуживает внимания скорее как свидетельство отсутствия в мексиканском обществе непреходимых кастовых границ даже накануне Конкисты.

В недрах кланов, населявших ацтекские кальпулли, развивались все ремесла, включая художественные. В родительской семье происходило первое знакомство ребенка с ремеслом. Секреты мастерства передавались от отцов и матерей к детям — в первую очередь это касалось такого тонкого ремесла, как ювелирное, связанное с обработкой драгоценных металлов и камней.

Обычай обучения юношества ремеслам в храмовых школах тельпочкалли и кальмекак продолжал в обществах городов-государств древнюю родо-племенную традицию возрастных инициаций молодежи. На этапе доклассовой древности местами обучения мастерству были общинные «дома юношей», а наставниками — старшие соплеменники, среди которых выделялись наиболее искусные умельцы. Позднее в храмовых школах подростки и молодежь так же обучались под руководством тельпочтлато различным «ручным искусствам» — наряду с наукой войны и знанием ритуального календаря. В храмовых школах для девочек будущие жрицы и хозяйки постигали премудрости женских ремесел, в первую очередь прядения и тканья.

Юные отпрыски пиллис Теночтитлана, вникали в тонкости ритуального календаря и обучались рисуночному письму в кальмекак, и там же они приобщались к художественным ремеслам. В Тескоко, другом значительном центре ацтекской культуры, существовали аналоги кальмекак, которые назывались тлакатео — они тоже располагались в кварталах знати, по восточную сторону храмов. Там тескоканскую молодежь, как и их родовитых ровесников в Теночтитлане, обучали «всем наукам и искусствам, кои были им известны и в коих достигли успехов, в том числе таким ремеслам, как обработка золота, камней, перьев и т. п.»⁵³

⁵¹ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. L. IX. Cap. XIX.

⁵² См., к примеру: Галуш М. История доколумбовых цивилизаций. М., 1990. С. 123.

⁵³ Alva Ixtlilxóchitl F. Obras Históricas. México, 1965. Т. II. P. 183.

Обучение детей ацтекской и тескоканской аристократии ручным ремеслам свидетельствует о сохранявшемся у жителей городов-государств уважительном отношении к ремеслу как к почтенному занятию, не рассматриваемому как статусно «низкое». Следует, однако, обратить внимание на то, что в школах для подготовки высших жрецов, сановников и вождей культивировались те ремесла, которые были связаны с превращением драгоценных материалов в украшения и предметы культа. Поскольку за золотом, серебром, редкими по красоте камнями и великолепными перьями было закреплено представление об их особой сакральности, общение с ними в процессе труда само по себе было родом священнодействия.

Статус художественного ремесла в обществах Теночтитлана и Тескоко был высок. Если верить поэтическим текстам, создание которых принято связывать с именем правителя города-государства Тескоко Нецауалькойотля, этот философ на троне весьма гордился умением «плавить золото и сверлить драгоценные камни».

Не следует, конечно, забывать о том, что названия драгоценных материалов часто использовались ацтеками метафорически — для обозначения ценностей нематериального свойства. Новорожденный ребенок именуется у них «драгоценным камнем, роскошным пером», дарованным родителями богами. Так же называют они подростка, переступающего порог школы и вверяемого отныне наставникам — как сокровище, вверяемое на хранение в достойные руки. Поэтому школа кальмекак, записывает Саагун, называется у них домом, где «будущих господ и сенаторов» их наставники-жрецы «обрабатывают и сверлят, как драгоценные камни»⁵⁴.

Однако вышеприведенный устойчивый оборот аристократической ацтекской «поэзии цветов» наверняка имел не только метафорическое значение. Ведь именно в силу особого статуса материалов, труд над которыми не ронял достоинства древнемексиканских «царей и сеньоров» и почитался как один из способов жреческого служения, сами эти материалы и работа с ними удостоились быть воспетыми поэтами-науа.

Раннеклассовое общество Центральной Мексики вплоть до своего насильственного конца не успело проникнуться высокомерным отношением к любому ручному труду, известным нам по истории европейской Античности. Оно так и осталось подобным обществу египетского Старого царства, где, например, мастер, изготавливавший царские сандалии, мог занимать высокое положение чиновника, «посвященного в тайны». В своей гробничной надписи этот царский ремесленник сообщает потомкам, что кроме сандалий он умел делать пергамент и футляры для свитков папируса. То есть, в соответствии с мирозерцанием египтян, совершенное владение приемами ритуально значимых ремесел приобщало его к когорте блюдущих тайну письменной мудрости.

⁵⁴ Sahagún B. de, *fray*. Historia general... T. I. L. VI. Cap. XII. P. 439.

У древних народов жрец и художник не случайно часто объединялись в одном лице. Искусные рельефы в гробнице Мерерука, одного из вельмож Старого царства, были выполнены, как гласит надпись, под непосредственным руководством самого владельца гробницы и его сына, тоже художника. Сам сановник изображен в гробнице как живописец, расписывающий стены сценами времен года. И это не единственное египетское изображение вельможи, занимающегося живописью.

Искусство позволяло и отдельным египетским мастерам, не происходящим из числа знати, занять высокое общественное положение. Например, один из начальников резчиков изобразил на стене собственной богатой усыпальницы целый сонм занятых разнообразными трудами подмастерьей и слуг, себя же запечатлел на охоте, как настоящего вельможу. За тем же занятием изобразил себя фиванский золотых дел мастер⁵⁵. Жрецы, со своей стороны, имели обыкновение именовать себя в надписях знатоками мастерства.

Почтительное отношение к мастерам сохранялось и в период египетского Нового царства. Один тогдашний египетский вельможа велел изобразить на стене своей усыпальницы потрудившихся над ее созданием живописца, ваятеля и других мастеров во время получения от него щедрого вознаграждения и приписал, что молится за них, приносит им храмовые жертвы (!), одаривает их и возлагает на их головы повязки. Согласно историческим преданиям ацтеков, такую же почтительность по отношению к коллегам этих египтян проявил тлатоани Теночтитлана Мотекусума Старший, когда повелел вручить призванным по его воле скульпторам, запечатлевшим его образ на Чапультепекской скале, красивые одежды и богатые подарки и даруя им почетные привилегии.

В усадьбах египетских вельмож художники и скульпторы, высекавшие рельефы и статуи из твердого камня, занимали более высокое положение, чем прочие ремесленники и слуги. Имя художника Ири в гробнице Пипианха по воле этого вельможи было начертано иероглифами такой же величины, как имя самого заказчика. На стене гробницы другого вельможи, Рахотепа, художник запечатлел себя отдыхающим и закусывающим перед грудой яств, в то время как слуга подносит к его устам кружку с пивом. На рельефе гробницы Неферихи начальник резчиков сидит у ног хозяина, пируя и наслаждаясь вместе с ним музыкой и танцами. В росписи гробницы Шапсас-Рии ваятель удобно устроился на земле за креслом вельможи и запускает руку в миску с плодами, а рядом стоят сосуды с напитками. В гробнице Птах-хатпи (V династия) ваятеля катают в лодке и ублажают угощением. На изображении в гробнице Иби (VI династия) мужчина с сумкой и корзиной, из которой выглядывают несколько винных

⁵⁵ История Древнего Востока. Ч. 2. С. 485.

или пивных сосудов, направляется прямо к медникам, златокузнецам и сидящим с ними по соседству камнедельцам, сверлящим и полирующим сердоликовые украшения. В гробнице Пипианха хозяин изображен направляющимся в свою домашнюю мастерскую в сопровождении трех мужчин, нагруженных сосудами с пивом и сумками с едой. Надпись поясняет: «Хлеб-пиво [т. е. пища] писцам, намечавшим контур [живописцам] и ваятелям». Тут же можно видеть и живописцев, которые расписывают для хозяина шкафчик, сосуд и изваяние.

Чувством гордости, присущей истинному знатоку своего дела, проникнута надпись, оставленная на стене собственной гробницы неким «мастером, гораздым в ремесле своем», жившим в эпоху Среднего царства: «Я знал походку мужского изображения и поступь женского, положения птицы и скота, осанку поражающего единичного врага, как глядит око на другое, как наполнить страхом лицо пленных врагов, поднятие руки у поражающего бегемота, поступь бегущего»⁵⁶. То, что этот художник имел достаточно средств для возведения такого рода сооружений, говорит о его солидном достатке. Общественный статус подобных преуспевших мастеров позволял им приобретать рабов и родниться со знатными лицами.

При дворах фараонов существовали многоремесленные мастерские, их называли «палатами мастеров». Здесь одновременно были представлены медники, златокузнецы, каменотесы, мастера по ценным камням, по изготовлению каменной посуды и ожерелий, ваятели, плотники, лошильщики. Ремесленники отдельных специальностей имели внутри палат свои помещения и управлялись своими старшинами. Одно изделие в процессе изготовления часто проходило через руки нескольких мастеров разных специальностей.

Наряду с царскими, существовали в Египте и ремесленные мастерские при дворах вельмож. Для помощи мастерам, состоявшим в штате вельможеских мастерских, иногда привлекались в качестве дополнительной рабочей силы «слуги царя», которых в надписях называют также «мастерами Местожительства». По-видимому, этими «слугами» и «мастерами» были владевшие ремеслами общинники-египтяне, таким способом отрабатывавшие повинность трудом — такую же, какую несли ремесленники-подданные тлаоани или инки, принадлежавшие к общинам подвластных этим правителям городов.

На одном из листов ацтекского «Кодекса Мендосы» есть изображение «дома общественных работ», похожего на египетские многоремесленные мастерские. Под контролем надзирателя — кальпишке (*calpixque*) — каждый ремесленник занят здесь трудом, соответствующим его профессии⁵⁷.

⁵⁶ История Древнего Востока. Ч. 2. С. 399.

⁵⁷ См.: Mendoza A. de Codex Mendoza. Vol. 1–3. Oxford, 1938.

В государстве Тауантинсуйу, по словам Инки Гарсиласо, повинность трудом, которую несли ремесленники, состояла в том, что правители провинций «предоставляли ему [инке] таких людей, которые в любой службе являлись великолепными мастеравыми (*oficiales*), как то: золотых дел мастера, художники, каменотесы, плотники и каменщики, ибо инки во всех этих ремеслах имели великих мастеров и кураки предоставляли им тех, которые были достойны служить [инке]»⁵⁸.

В каждой из провинций инкской державы для выполнения повинностей «имелись ремесленники, над которыми стояли старшие мастера, как то: мастера золотых и серебряных дел, и [работ] по меди и латуни, плотники, строители, каменотесы, шлифовальщики драгоценных камней [и] другие мастерские, необходимые государству»⁵⁹.

В египетских мастерских надзирающие работали наряду с подчиненными им людьми, египтянами по виду, одежде, именам. Судя по изображениям и надписям рельефов, начальник камнеделов мог на равных с прочими сверлить и лощить каменную посуду, а жрец и «писец дома бога» — расписывать каменные сосуды. Есть все основания полагать, что так же трудились наряду с подчиненными ацтекские кальпишке, выходцы из той же ремесленной среды, опытом и мастерством приподнявшиеся над уровнем рядовых соплеменников.

Согласно сведениям Инки Гарсиласо, мастер обязан был отработать в мастерских инки «два или самое большее три месяца [в году]»⁶⁰. И ниже замечает, что «отработав их, он больше не принуждался работать. Однако, если в том, что он делал, оставались небольшие доделки, он по своему желанию и доброй воле мог проработать больше и закончить полностью [работу], что ему засчитывалось как подать следующего года»⁶¹.

Всех мастеров, занятых отработкой повинности в пользу инки, обеспечивали из его же казны едой, одеждой, лекарствами и даже подарками, причем «если индеец работал один, то [обеспечивали] его одного; если же он брал с собой детей или жену, чтобы поскорее выполнить задание, то и их [также]. <...> Если он с помощью своих [родных] делал за неделю то, что требовало двухмесячной работы, он полностью удовлетворял и выполнял обязательства на тот год»⁶².

Таким образом, видимо, происходило внутрисемейное закрепление профессиональных обязанностей и осуществлялось наследование родительских профессий — и обязательств перед властью. Чем многочисленнее была семья, тем больше преимуществ давала она даннику правителя

⁵⁸ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. VII. С. 282.

⁵⁹ Там же. Кн. V, гл. VIII. С. 297.

⁶⁰ Там же. Кн. V, гл. XI. С. 302.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же. Кн. V, гл. XI. С. 302.

по сравнению с малосемейными и тем более одинокими товарищами по профессии. «По этой причине, — свидетельствует историк, — во времена инков уважались и считались богатыми те люди, у которых имелась семья и много детей; потому что многие из тех, кто их не имел, заболели по причине длительного времени, уходящего на работу, чтобы выполнить свою подать»⁶³.

По словам Инки Гарсиласо, в государстве инков не были приняты проявления какого-либо снисхождения к подданным при уплате теми «повинности трудом». За слабого или бессемейного его долю повинности отработывали члены его общины, что считалось в порядке вещей: «В качестве средства против этого имелся закон, по которому [люди], богатые семьей, и также все другие, выполнившие свою часть [подати], день или два дня помогали бы таким [одиноким], что доставляло удовольствие всем индейцам»⁶⁴.

Подобный способ отработки подати явно восходит к традиции внутриобщинной взаимопомощи, известной всем народам с тех времен, когда труд еще не был подневольной и приватной обязанностью работника. Очевидно, именно в силу добровольности и полезности для своих сородичей он мог ощущаться мастерами инки как «радость». Тем более, что закрома инки по-прежнему почитались его подданными как общественное богатство, хотя и черпалось из них уже разной мерой: податное большинство ограничивалось гарантирующей от нищеты разумной достаточностью, властное же меньшинство усилиями мастеров различных ремесел блистало роскошью ранговых знаков.

Специфический способ внесения дани трудом был в обычае и у египтян. Иногда правители взымали ее особым способом — посылая заслужившим особую честь вельможам от царского имени «мастеров Местожительства», т. е. ремесленников из числа свободных общинников, для возведения гробниц. Сановник, удостоенный означенной милости, был обязан щедро вознаградить за труд этих царских посланников, работавших вместе с его собственными мастерами, если он располагал таковыми.

Работа «мастеров Местожительства» на фараона и по его приказанию еще не есть в чистом виде эксплуатация «общественными верхами» ремесленных «низов», поскольку это в значительной мере все еще форма организации общественно полезного труда свободных общинников, за который, как снова и снова подчеркивалось в гробничных надписях, непременно должно было следовать и следовало достойное вознаграждение. Египетские художники из среды свободных подданных фараонов, «мастера Местожительства», несли свою миссию в обязательном порядке в масштабах госу-

⁶³ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. XI. С. 302–303.

⁶⁴ Там же.

дарства фараонов. На тех же основаниях, что и в Египте Старого царства, несли повинность трудом и подданные тлатоани или инки.

Конечно, не следует изображать эти восходящие к родо-племенным обычаям отношения в виде благостной идиллии. Во всяком случае, упомянутые в одном из египетских «Поучений» пятьдесят плетей, предписанные в наказание ткачу, не выполнившему дневного урока, свидетельствуют об обратном, как и высеченные на рельефах фигуры надсмотрщиков, бичами подгоняющих работников, которые тянут гигантские статуи фараонов.

Вместе с тем временем, свободным от исполнения податных обязанностей, ремесленник — житель раннеклассового города-государства распоряжался по собственному усмотрению. В гробничных изображениях египетского Старого царства встречаются сцены, которые с полным основанием можно считать изображением работы ремесленника по найму. Например, на одном из них запечатлен камнерез, который вырезает каменную печать в присутствии заказчика на рынке. Вероятно, прибегали к услугам мастеров по найму и те из египтян, кто обладал средствами на сооружение гробницы, но не мог надеяться на царскую помощь и не имел собственных мастеров. Мастерам было принято платить хлебом, пивом, зерном, умщением, одеждой, медью. Ключник царской житницы Наф-ха-на-Птах, один из таких заказчиков, оставил на притолоке своей гробницы надпись: «Камнесечец Пиопи был доволен договором, заключенным [мною] с ним»⁶⁵.

Иным было положение мастеров-невольников. Саагун свидетельствует со слов очевидцев, что ремесленные мастерские центральномексиканских вельмож пополнялись путем работорговли. Если среди живого товара, продававшегося на знаменитом рынке рабов в Аскапотцалько, попадались, к примеру, умелые пряжи или ткачихи, знатные люди покупали их для своих домов⁶⁶. Впрочем, такие купленные мастера, вероятно, составляли меньшинство среди ремесленников Теночтитлана и других центральномексиканских городов, поскольку в Мезоамерике, в отличие от Египта, рабовладение, по-видимому, не успело достичь значительных масштабов.

Лучшие из владевших ремеслами невольников пополняли мастерские правителя Теночтитлана. Это были живые трофеи, захваченные на войне — они входили в царскую долю добычи или дани. Их ждал дворцовый «дом пленников». Здесь, в помещении, которое называлось тотокалли (*totocalli*) — «дом птиц», пленные умельцы — «ювелиры, и кузнецы, и мастера композиций из перьев, и живописцы, и резчики по зеленым камням, и ваятели»⁶⁷ — должны были трудиться под надзором управляющих, которые стерегли также принадлежавших тлатоани «птиц и зверей всякого рода».

⁶⁵ История Древнего Востока. Ч. 2. С. 357.

⁶⁶ *Sahagún B de, fray. Historia general...* T. I. L. I. Cap. XIX. P. 58.

⁶⁷ *Ibid.* T. II. L. VIII. Cap. XIV, 8. P. 521.

§ 3. НАЗНАЧЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ

На постклассическом этапе плоды профессионального художественного мастерства, включавшего в себя живопись, монументальную и миниатюрную скульптуру, а также ювелирное дело, обеспечивали потребности, связанные с религиозным культом, дворцовым церемониалом и определением социального статуса потребителя. Речь в данном случае идет об изделиях, выходящих из рук высококвалифицированных мастеров. Мексиканские хронисты упоминают о сословных ограничениях на ношение драгоценностей, богатого оружия и украшенных одежд из привозного хлопка. По свидетельству Инки Гарсиласо, в государстве инков лишь они сами пользовались услугами тех умелых ювелиров, художников и строителей, которых посылали им правители провинций.

Простолюдины инкской державы украшали свой быт по мере собственных сил и способностей, продолжая тем самым традицию первобытного недифференцированного мастерства. «Ремесленники любой специальности не нужны были беднякам, потому что они не претендовали на что-либо большее, кроме как прожить и поддержать натуральную жизнь, без излишеств в тех многих вещах, которые необходимы для могущественных людей»⁶⁸.

Немалая часть художественных изделий предназначалась для распределения среди подданных правителя в качестве вознаграждений или пожалований за те или иные заслуги, что было другим реликтом первобытно-общинных отношений. Отличившимся мексиканским воинам жаловались из дворцовой казны богато украшенное оружие и соответствующие знаки рангового достоинства, выполненные с использованием драгоценных металлов, камней и перьев.

Добивались права на ношение знаков отличия и торговцы-почтеки. При этом среди своих заслуг перед тлатоани на первое место мексиканские купцы ставили не что иное, как собственную воинскую доблесть. «После того, как купцы из Тлателолько, сражаясь на протяжении четырех лет, завоевали страну Анауак, и как все люди той страны им сдались, — повествует Саагун, — вскоре купцы тлателолканские, что их завоевали, собрались и стали говорить между собой. Стал держать речь самый главный из них, и сказал: „О купцы мексиканские! Уже наш господин Уицилопочтли, бог войны, сослужил свою службу и помог нам завоевать эту страну, мы уже можем безопасно идти в нашу землю. Никому из нас не подобает кичиться своей доблестью из-за пленников, что мы взяли в плен, ведь мы ничего не совершили сверх того, что искали землю для господина нашего Уицилопочтли; и наградой за наш труд, за то, что мы рисковали нашим телом и нашими голо-

⁶⁸ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. VII. С. 282–283.

вами, и наградой за наши бдения и лишения, когда мы придем в нашу землю, должны быть янтарные украшения для подбородка и серьги, что называются кецалькойольнакоттли (*quetzalcoyolnacochtli* [зеленые серьги в форме бубенцов или с бубенцами]), и наши черные посохи, что называются шауактопилли (*xauiactopilli*), и опахала, и мухобойки, и одежды, что мы будем носить как вельможи, и препоясания вельмож. Только это будет нашей наградой и знаком нашей доблести, и ни у кого другого из мексиканцев и купцов из тех, кто не делил с нами трудов этой войны, не будет таких драгоценностей“. <...> Выслушав это, царь в ответ им сказал: „Дядя мои⁶⁹, многое вы перенесли, через многие труды прошли, как доблестные мужи; волею нашего господина Уицилопочтли, бога войны, вы вышли благополучно из того, что вы начали, и вы возвратились живыми и здоровыми, какими я вас сейчас вижу, и решаю я: за то, что вы принесли, за воинские знаки врагов, каких вы покорили, ради чего вы рисковали вашими жизнями и вашими головами, я дарую вам все эти милости, чтобы одни вы ими обладали, ибо вы их заслужили, совершив это“. Затем царь повелел дать им много драгоценных вещей в знак благодарности за их хорошие дела <...>⁷⁰.

Наряду с правом носить изделия из золота, драгоценных камней и великолепных перьев, привилегией мексиканской знати было право облачаться по праздникам в одежды из хлопкового полотна. Качество выделки последнего было у мексиканцев весьма высоким. Сохранились документальные свидетельства того, что в 1568 г. один испанский колонизатор доставил в Европу образцы превосходных хлопковых тканей, изготовленных индейцами. Но по будням даже «сеньоры» Древней Мексики облачались в одеяния, сотканые из местного сырья — волокон магея (мексиканской агавы). Правда, на одеяния знати шло полотно особо тонкой выделки.

Упомянутый способ подчеркивания социального статуса известен в древности повсеместно. Так, на Руси ацтекскому хлопку как особо ценному материалу соответствовал лён, а волокнам магея, широко служившим мексиканцам прежде всего для выделки общеупотребительной ткани, соответствовали волокна конопля, шедшие на изготовление поскони, материи куда более грубой, чем лен.

По той же логике инка Пача-Кутек в своей державе «запретил всем, кроме князей и их сыновей, носить золото, серебро, драгоценные камни, разноцветные перья птиц, одежду из шерсти викуны, которая ткется с удивительным искусством»⁷¹. Драгоценные материалы и изделия из них, поступавшие в казну инки, тот «приказывал использовать для своего дома

⁶⁹ Обращение «дядя», соответствующее почтительному «отцы», указывает на реликт матрилинейной системы родства, когда дядя (брат матери) исполнял внутри родовой общины социальную роль, которая в патриархальной системе перешла к отцу.

⁷⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. Л. IX. Cap. II. P. 540.

⁷¹ Инка Гарсиласо де ла Вега История государства инков. Кн. VI, гл. XXXV. С. 420.

и служб и для [людей] королевской крови, [ограничиваясь тем], что было необходимо, а излишками он одаривал, оказывая милость и [в знак] благодарности, капитанов и господ вассалов, которые приносили те вещи; ибо, хотя они и имелись в их землях, они не могли ими пользоваться, если не получили их от инки как привилегию и милость»⁷².

По мере усложнения ритуальной практики и обретения ею «протогосударственного» размаха росла общественная потребность в труде зодчих, художников, скульпторов и мастеров художественных ремесел. Завоеватели Мексики и первые христианские миссионеры в один голос отмечали обилие существовавших там самых разнообразных по масштабам языческих святилищ, расположенных буквально повсюду: от масштабных дворцово-храмовых комплексов, украшавших центры многотысячных городов, до скромных алтарей в потаенных уголках природы.

При вступлении испанцев в Теночтитлан ацтекская столица удивила Эрнандо Кортеса «множеством мечетей, или храмов с идолами»⁷³. «Главная мечеть», по словам предводителя конкистадоров, была столь велика, что за ее стенами уместилось бы селение с пятьюстами обитателями. У нее, поражался он, более сорока высоких башен, главная — выше севильского кафедрального собора. Все элементы этого грандиозного архитектурного комплекса были украшены резьбой по камню и по дереву, деревянная обшивка стен и потолка в интерьере «часовен» была покрыта изображениями «чудовищ» и других фигур, а также узорами. Внутри «главной мечети» находились три зала, в которых стояли «главные идолы огромных размеров, сплошь изукрашенные и окруженные более мелкими фигурами из камня, а также из дерева»⁷⁴. Кроме того, в святилищах, доступ в которые был открыт только жрецам, находились «погрудные изображения идолов».

Индийские «идолы» делались из камня, дерева, глины и даже из теста и семян; среди них были огромные, большие, средних размеров, небольшие и совсем маленькие. Они имели облик людей, рептилий, ночных птиц, орлов, тигров и всяческих зверей⁷⁵. Представление о реальном окружающем пространстве как о пространстве в то же время сакральном, т. е. населенном, помимо людей, сонмом духов и богов, требовало зримого выражения в виде посвященных им алтарей, и потому «идолов у индейцев было превеликое множество, — как пишет францисканец Мотилиния, — и стояли они везде — в дьявольских их храмах, во дворах, на возвышенностях, в лесах и на холмах, особенно же на перевалах и на высоких горах,

⁷² Инка Гарсиласо де ла Вега История государства инков. Кн. V, гл. XVI. С. 304.

⁷³ Кортес Э Второе послание-реляция... С. 88.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Бенаvente Т де, фрай (Мотилиния) История индейцев Новой Испании // Хроники открьгия Америки. С. 115.

везде, где только было высокое место, или просто красивое, или подходящее для отдыха. <...> Идолы стояли у них также у воды, чаще всего близ источников, где им устраивали алтари под большими навесами; и у многих полноводных источников стояло по четыре таких алтаря, поставленных крестом один напротив другого вокруг источника. <...>. И близ больших деревьев, например высоких кипарисов или кедров, тоже водружались алтари. <...> Ставили также небольшие алтари, с такими же ступенями, помостами и навесами, на многих перекрестках дорог и в разных концах селений и у домов; и во многих других местах были у них как бы молельни с великим множеством разных идолов и рисунков для всеобщего поклонения»⁷⁶.

С учетом того обстоятельства, что все эти индейские алтари и храмы периодически следовало подвергать ритуальному обновлению, можно с уверенностью сказать, что в государстве ацтеков постоянно существовала нужда в физической силе и профессиональных умениях великого числа каменотесов, каменщиков, резчиков, ваятелей, мастеров настенной росписи и инкрустации. Сходным образом в инкской державе повинности строителей и художников распространялись на «украшение и ремонт или строительство заново храмов Солнца и иных святилищ их идолопоклонства, и изготовление любой другой вещи, принадлежавшей храмам»⁷⁷.

По истечении каждого 52-летнего цикла в Мезоамерике предпринималось полное обновление храмов. В то же время постоянной была практика жертвования драгоценной утвари святилищам богов на их ежегодных календарных празднествах. Приношения были тем обильнее и богаче, чем выше был статус божества. Для иллюстрации того, какой размах имели приношения особо чтимым богам, приведем хотя бы описание приношений в святилище Тлалока, составленное со слов индейцев Д. Дураном.

Городской алтарь Тлалока, по его словам, находился на вершине главной пирамиды Теночтитлана рядом с алтарем Уицилопочтли. Там в глубине святилища находилась «статуя... сделанная из камня, видом подобная ужасному чудовищу; с лицом весьма безобразным, как бы змеиным, с очень большими клыками, вся пылающая и красная, на манер пылающего огня, ибо так они указывали на огонь вспышек и молний, которые он низвергал с неба, когда посылал бури и молнии; дабы напоминать об этом, вся его одежда была красного цвета. На голове он имел плюмаж наподобие короны, весь из зеленых и блестящих перьев, весьма пышных и богатых, на шее его было ожерелье из камней, называемых чальчиуитлями, в середине которого находилась драгоценная вещица в виде круглого изум-

⁷⁶ Бенавенте Т. де, *фрай (Мотолиния)*. История индейцев Новой Испании // Хроники открытия Америки. С. 113.

⁷⁷ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков. Кн. V, гл. XVI. С. 304.

руда, оправленного в золото. В ушах его были камни, называемые „де иха-да“ (*de hijada*, от чего произошел усеченный вариант названия зеленых камней — „жад“, исп. *jade*. — *Е. К.*), с которых свисали подвески из серебра. На запястьях были браслеты из драгоценных камней, другие же — на щиколотках ног. Словом, не бывало идола ни более украшенного, ни убранного обильней камнями и драгоценностями»⁷⁸.

Одну из высоких гор в окрестностях долины Мехико ацтеки называли «Тлалокан» — «Обитель Тлалока». Дуран колеблется относительно того, получила ли гора название по святилищу идола на ее вершине, или же его имя пошло от названия горы. Истина, думается, лежит посредине: названная гора с незапамятных времен сама по себе почиталась окрестными обитателями как божество. Наличие у обитателей долины Мехико, наряду с алтарем в главном городском храме, святилища Тлалока высоко в горах свидетельствует об архаичности культа, восходящего ко временам, когда человек еще не стал строителем рукотворных гор и поклонялся непосредственно объектам и явлениям природы.

Во времена перед Конкистой, о которых пишет Дуран, на вершине горы за зубчатой белой стеной был устроен квадратный мощный двор. В его глубине находилось святилище в виде террасы под деревянной кровлей, в глубине которого на помосте восседал каменный Тлалок, похожий на того, который соседствовал с Уицилопочтли в главном городском храме. Вокруг него, подобно вассалам, окружающим сюзерена, располагалось множество божков меньших размеров, каждый из которых олицетворял одну из меньших вершин в окрестностях горы, называемой Тлалокан.

Ежегодно 29 апреля к горному святилищу совершала восхождение пышная процессия, которую возглавлял владыка Теночтитлана. Его сопровождали правители союзных городов Шочимилько и Тлакопана, каждый с многочисленной придворной свитой. Сначала в честь могущественного Тлалока совершалось жертвоприношение человеческой кровью, а затем начиналась долгая церемония подношения даров. Первым к алтарю приближался «император ацтеков», за которым следовали его «гранды» и прочая знать. Они несли украшения и богатые одежды, и, когда входили в святилище, сам тлатоани водружал на голову изваяния корону из роскошных перьев, затем покрывал его плечи плащом — самым роскошным из всех, расшитым перьями и изображениями змей; сверху надевалась перевязь, не менее роскошная, чем плащ; на шею надевали ожерелье из драгоценнейших камней и золотые украшения; надевали на него также браслеты из золота и камней и ножные браслеты. Потом наряжали всех прочих идолов, что стояли вокруг Тлалока.

⁷⁸ *Durán D* Historia de las Indias... T. I. L. I. Cap. VIII, 3–4. P. 81–82.

После владыки Теночтитлана ту же процедуру повторяли правители Тескоко и Шочимилько. Одарив главного бога и его «двор», все выходили наружу и оставляли комнату наполненной таким количеством золота, и драгоценностей, и камней, что этого хватило бы, как пишет Дуран, на то, чтобы сделать богатыми множество бедняков.

Расставив перед святилищем обильное угощение в тыквенных сосудах, правители и придворные начинали спуск с горы — каждого ждал пир в его столице. Рядом со святилищем оставался караул из ста храбрейших воинов, чтобы враги, подданные правителей Уэшоцинко и Тлашкалы, не явились туда и не учинили грабежа⁷⁹.

Стража стояла на горе, время от времени сменяясь, и оставалась там до тех пор, пока еда, плетенки из лозы и сосуды из тыквы не сгнивали, а роскошные перья не истлевали от сырости. Тогда оставшееся зарывалось, и святилище покидалось до следующего года.

Богатые приношения совершались на этом празднестве и в городе. На водах озера Тескоко правитель и придворные приносили дары богине земной влаги Чальчиутликуэ, которая считалась сестрой горных божеств и супругой Тлалока. В том месте, где на озере время от времени возникал водоворот, в воду с украшенных лодок руками придворных и жрецов бросалось «столько же богатств в виде драгоценностей, и камней, и ожерелий, и браслетов, в таком же изобилии, сколько было оставлено на горе»⁸⁰.

Не меньше, чем храмы богов, нуждались в руках многочисленных мастеров дворцы и их обитатели. Высокое общественное положение предписывало мексиканским вельможам быт, организованный определенным ритуальным образом. Первым в блестящем списке потребителей необходимых для должного его оформления предметов искусства и художественного ремесла был, безусловно, сам правитель города-государства.

Художественно исполненным предметам, оформлявшим различные стороны ритуализированного быта царей мексиканских городов-государств, посвящены несколько глав из книги VIII саагуновой «Всеобщей истории»⁸¹.

В главе VIII, названной «О царских облачениях», говорится «о пяти или шести видах одежд, что были в обычае у царей для их облачений». Первыми названы «очень богатые одеяния, называвшиеся коашайокайо тильматли (*coaahuacayo tilmatlī*)». Эта одежда была цвета львиной шерсти, с вытканым на ней «ликом чудовища или дьявола в серебряном круге на цветном поле». Подобные одеяния, замечает хронист, «цари носили сами и жаловали людям знатным и отличившимся на войне».

⁷⁹ Durán D. Historia de las Indias... Cap. VIII, 20–21. P. 85.

⁸⁰ Ibid. Cap. VIII, 35. P. 88.

⁸¹ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. L. VIII. Cap. VIII–IX, XII. P. 505–508, 509–512.

Другие одежды назывались теккицйо тильматли (*teccizyo tilmatli*), потому что на них были вытканы изображения морских раковин, фон для которых составляли голубые водовороты.

Одеяния, называвшиеся темалакайо тенишио (*temalacayo tenixio*), имели поле цвета темной львиной шерсти, и на этом поле были вытканы изображения жерновов. На кайме этого одеяния по всему краю были изображены глаза на черном поле.

На одеждах, называвшихся итцкоайо тильматли (*itzcoayo tilmatli*), бывало выткано по шесть зубчатых фигур в виде пил, расположенных парно. Между каждой из пар были рассеяны буквы S и O. А по краям шла черная кайма, расшитая перьями.

Одеяния, называвшиеся оме точтекомайо тильматли (*ome tochtecomayo tilmatli*), были «усеяны изображениями сосудов, очень богатых и очень красивых, с тремя ножками и двумя крыльями, как у бабочки».

Носили цари также «одежды, называвшиеся папалойо тильматли тенишио (*papaloyo tilmatli tenixio*); у них поле цвета львиной шерсти, и оно усеяно бабочками, затканными белыми перьями, с человеческим глазом в середине каждой; были они выстроены в ряд от угла до угла; по всему краю у этой одежды кайма из глаз на черном поле, а после нее — красная зубчатая кайма».

Царские одеяния шауаль куауйо тильматль тенишио (*xaual quauhuo tilmatl tenixio*) были все того же цвета львиной шерсти и украшались вытканными цветами, расположенными по три по всему полю, причем между каждыми двумя цветками были вотканы по два кусочка белых перьев, а по всему краю шла сначала кайма из перьев, а после нее кайма с изображениями глаз.

Одеяния, называвшиеся оселотентлапалли йитик ика оселотль (*ocelotentlapalli yitic ica océlotl*), были посредине расписаны как шкура тигра, а окаймлены с той и другой стороны красными полосами с кусками белых перьев по краю.

Глава IX той же книги VIII, повествующая «Об облачениях, что носили цари во время своих священных танцев», дает читателю возможность оценить изысканность и причудливость изделий, выходивших из рук царских аматексов, ювелиров, мастеров музыкальных инструментов, а также дворцовых скорняков, кожевников и мебельщиков.

«Один из уборов и первый, что носили цари во время священных танцев», назывался кецальильпилони (*quetzalilpiloni*) и представлял собой две кисти, сделанные из богатых перьев, украшенных золотом, которые носили привязанными к волосам на темени так, что они спускались до затылка со стороны висков. Другой богатый плюмаж, который укрепляли на спине, назывался тлаукечольцонтли (*tlauhquecholtzontli*).

На руках они носили золотые браслеты, в ушах — золотые серьги, а на запястья надевали толстый черный ремень, натертый бальзамом, на ко-

тором красовалась круглая массивная бусина из чальчиуитля или другого драгоценного камня.

В царском обиходе были разнообразные украшения для подбородка: из оправленного в золото зеленого камня; из хрусталя, с вложенными внутрь несколькими синими перьями, которые делали хрусталь похожим на сапфир; или золотые полумесяцы, свисавшие с украшений, продетых сквозь нижнюю губу.

Великие цари ацтеков, пишет далее испанских хронист, «также прокалывали носы и в отверстия вставляли очень тонкую бирюзу или другие драгоценные камни, один с одной стороны носа, другой — с другой».

Принадлежностями царского танцевального костюма были бусы из драгоценных камней, ожерелья в виде хвостов гремучих змей, ожерелья из золотых бусин и морских раковин, «медальон, свисавший с золотого ожерелья, и в середине него — плоский драгоценный камень, а вокруг со всех сторон... жемчужные подвески», мозаичные браслеты из очень хорошей бирюзы, с подвесками из перьев и без них, поножи из золота, «золотой флажок на правой руке и на нем навершие из богатых перьев», опахала кетцалликасеуацтли (*quetzallicaseuaztli*) из перьев и с золотыми полосами, венец в виде птицы, из богатых перьев, «так что ее голова и клюв были направлены ко лбу, а хвост — к затылку, с перьями очень богатыми и очень длинными, и крылья этой птицы были направлены к вискам, как рога, и сделаны из богатых перьев». Ноги царственных танцоров были обуты в сандалии, задники которых делались из шкуры тигра, а подошвы — из шкуры оленя, сложенной во много слоев и расписанной. Лица же укрывали «личины или маски, выполненные из мозаики и из волос... и с хохлами из золота, что выходили из тех личин»⁸².

Самыми распространенными ударными музыкальными инструментами, принятыми в обиходе ацтекских царей, были барабан и тамбурин: «барабан был высокий, до пояса, вроде одной из разновидностей известного в Испании; тамбурин был из дерева, полый, толщиной в тело человека и длиной в три пяди, одни немного больше, другие немного меньше, и очень пестрые». Последнее обстоятельство указывает на еще одну область приложения труда царских живописцев. Были у царей и такие музыкальные инструменты, которые с полным основанием можно отнести к образцам ювелирного искусства. К примеру, «золотой бубен, и черепаший панцирь, сделанные из золота, в которые трубили»⁸³.

С не меньшим тщанием был разработан воинский костюм мексиканских правителей, подробно описанный Саагуном в главе XII той же книги. Снаряжаясь на войну, цари мексиканцев надевали маленький шлем с ярко-

⁸² Sahagún B. de, *fray*. Historia general... Т. II. L. VIII. Cap. IX. P. 506.

⁸³ Ibid. P. 507–508.

красными перьями, называвшимися тлаукечоль (*tlauhquechol*), с золотом, а вокруг шлема — корону из пышных перьев, и из середины короны выступал как плюмаж пучок длинных зеленых перьев, называемых кецалли (*quetzalli*). С этого плюмажа свисал на спину маленький золотой барабанчик, помещенный на лесенку, как будто для несения груза, тоже сделанную из золота. Носили также шлем другого вида, сделанный из серебра, или капюшон из золота или серебра, с сосудом с перьями сверху, закрепленным на конце колпака.

Носили они юбки из великолепных перьев и нагрудники из багряных перьев, доходившие до середины бедер, усеянные маленькими золотыми раковинами.

На спине носили разнообразные, очень сложные украшения. Это могли быть, к примеру, зеленые перья, сложенные в виде бабочек, и нечто вроде накидки, сделанной из желтых перьев попугая, на которой сверкали языки пламени из золота.

Также тлатоани носили на спине знаки, напоминавшие хронисту фигуру дьявола, сделанную из красивых перьев, «и у него крылья и хвост, как у бабочки, из богатых перьев; и глаза, и когти, и ступни, и брови, и все остальное из золота, а на голове его помещали два пучка зеленых перьев кецалли, что были похожи на рога»⁸⁴.

С накидкой из зеленых перьев на спине носили знак, украшенный круглым щитом, выложенным также из зеленых перьев и покрытым круглой золотой пластиной в середине.

Иные знаки были сделаны из перьев в виде корзинки, в середине которой было изображение собачки с длинным плюмажем на голове; глаза и когти у этой собачки были из золота.

Царский щит мог иметь золотой обод по всему краю, и поле края бывало сделано из великолепных перьев, красных, зеленых, синих и прочих; а в нижней части, до половины, по всей окружности с него свисали перья хищных птиц, составлявшие богатый плюмаж. В середине щита могло быть изображение бабочки на золотом фоне или золотой квадрат.

В обычае у царей было носить на войне штандарты вроде флажка, сделанного из зеленых перьев кецаля, переплетенных золотыми полосами, и на вершине флажка был пучок тех же перьев, как хохолок. Другой штандарт был сделан из пышных перьев и походил на большое колесо, а в середине его было изображение солнца, сделанное из золота.

Призывая воинов к оружию, мексиканские военачальники поднимали вверх флажки из золота или серебра, с хохолками из драгоценных перьев.

Как то приличествует царственным особам, во время торжественных приемов мексиканские тлатоани имели обыкновение восседать на тронах,

⁸⁴ Sahagún B de, *fray Historia general...* Т II. L. VIII Cap. XII. P 511.

описаниям которых Саагун посвятил в VIII книге XI главу. Дабы «показать величие и важность» персоны, восседающей на троне из камыша и тростника, со спинкой, это плетеное сооружение обшивали выделанными шкурами «хищных зверей, каковы тигры и львы, и оцелоты, и олени кошки, и медведи, а также оленей». Помосты, на которые водружались троны, устилались шкурами тех же зверей и пестрыми циновками, сплетенными на различный манер.

«Полотенцем, которым он [тлатоани] один раз утерся, он больше не утирался, также блюда и миски, в коих ему однажды принесли еду, больше не употреблялись, равно как и жаровенки. Каждый день он переодевался четыре раза, всякий раз в новое, и больше никогда то платье не надевал»⁸⁵. Можно с уверенностью сказать, что это роскошное платье в дальнейшем пополняло число почетных пожалований с царского плеча. Словом, придворный быт мексиканских городов-государств предполагал постоянное пополнение кладовых тлатоани и вельмож разного уровня предметами всевозможного назначения, над изготовлением которых должны были трудиться постоянно, буквально не покладая рук, многочисленные художники и ремесленники разных профессий. Точно так же обстояло дело в Тауантинсуйу, где инка жаловал родовую знать своими одеждами, которые надевал всего один раз.

Как повсеместно в Древнем мире, в центрально-мексиканских городах-государствах местами сосредоточения драгоценной дани, поступавшей от соплеменников и вассалов, были кладовые правителя. В пиктографических списках дани, адресованной тлатоани, наряду с продовольствием и готовыми ремесленно-художественными изделиями фигурируют необходимые для художественного ремесла золотой песок, перья, хлопок, раковины и драгоценные камни.

В казну аттекского правителя предметы, необходимые его художникам и ремесленникам, поступали даже из земель, не связанных с Теночтитланом союзническими отношениями. Почтеки вели там переговоры от имени своего правителя, в полном смысле слова рискуя головой, и добились порой немалого успеха: «Царь или вожди той страны, города Шикамалько (*Xicamalco*), и города Симатекатль (*Cimitecatl*), и Куатцакуалько (*Cuatzaqualco*) <...> давали им большие зеленые обточенные камни, и еще чальчиуитес (*chalchihuites*), обточенные, длинные, и еще красные чальчиуитес; и еще изумруды, что теперь называются кецалицтли (*quetzalitli*), и еще другие изумруды, и еще много камней разного рода. Также давали им красные раковины, витые и плоские, и еще желтые раковины, и лопатки для какао, желтые, сделанные из панциря черепахи, и другие лопатки также черепаховые, расписанные как шкура тигра, белым и черным; давали им бога-

⁸⁵ Кортес Э Второе послание-реляция... С. 94.

тые перья многих видов, и выделанные шкуры хищных зверей. Все эти вещи приносили купцы из той области Шикаланко для царя Мехико; и когда они возвращались и приходили в Мехико, сразу преподносили это царю <...>⁸⁶.

Путем сбора дани пополнялись и кладовые инки. Когда инки посещали земли королевства, пишет Инка Гарсиласо, кураки подносили им все золото, серебро и драгоценные камни, добытые в их земле, а также ценные породы дерева для строительства их домов⁸⁷. Ежегодно вассальные правители подносили инке «драгоценные вещи, как-то: золото, и серебро, и ценные камни, плюмажи <...> краски для живописи и покраски, медь и многие другие вещи»⁸⁸. Один из инкских законов о податях предусматривал, чтобы каждому из мастеровых и ремесленников, которые были заняты на службе у инки или его вельмож, предоставлялось бы все необходимое для работы на этой службе. Ювелиру давали золото, серебро или медь, ткачу — шерсть или хлопок, а художнику — краски и все остальные предметы, необходимые для их службы.

Готовые изделия пополняли царские резервы, материалы же попадали в искусные руки придворных ремесленников, а также городских, когда им приходило время исполнять общественную повинность. Теми же руками перевоплощались в художественные изделия и местные ресурсы, тоже сосредоточенные в кладовых правителя. Так обстояло дело как на севере, при дворе тлатоани, так и на юге, при дворе инки, где, к примеру, шерсть, которую получали для работы ткачи, происходила «от бесчисленного скота, [принадлежавшего] ему и Солнцу»⁸⁹.

§ 4. РЕМЕСЛЕННИКИ НА ТОРГУ: ИЗДЕЛИЯ, ЗАКАЗЫ, МАТЕРИАЛЫ

Вождя испанских завоевателей впечатлили не только величественные постройки столицы тлатоани. Он писал: «В городе оном много площадей, где постоянно идет торговля. <...> Есть там площадь, вдвое больше, нежели весь город Саламанка, обнесенная вокруг аркадами, под коими ежедневно собирается более шестидесяти тысяч человек для купли-продажи»⁹⁰. Торговые площади были такими же обязательными принадлежностями всякого мезоамериканского города, как его дворцы, храмы и площадки для ритуальной игры в мяч.

В крупных городах, помимо центральной торговой площади, особое место для торгова имел каждый квартал — опять-таки в почетной централь-

⁸⁶ *Sahagún B. de, fray. Historia general...* Т. II. L. IX. Cap. IV.

⁸⁷ *Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков.* Кн. V, гл. VII. С. 282.

⁸⁸ Там же. Кн. V, гл. XVI. С. 304.

⁸⁹ *Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства инков.* Кн. V, гл. VI. С. 279.

⁹⁰ *Кортес Э Второе послание-реляция...* С. 87–88.

ной зоне. «Все рынки в этой земле были обнесены изгородями и всегда располагались напротив храмов или примыкали к ним. В том поселении, где затевался торг (*tianguiz*), указанный день считался вроде большого праздника»⁹¹. И всякий торговец, прежде чем разложить свой товар, обязательно жертвовал на алтарь бога — покровителя храма, расположенного на площади, такую часть принесенного с собой, какая была предусмотрена жрецами.

Наряду с торговцами всяческой снедью на площадь приходили и мастера различных ремесел. Для них торг был не только местом, где к взаимной выгоде совершался товарообмен, но и своего рода предшественником вернисажей отдаленного будущего. Здесь местные ремесленники имели возможность блеснуть мастерством перед лицом потенциальных покупателей и просто любопытствующего народа. И сюда же купцы приводили караваны носильщиков — тамеме. В их сплетенных из лозы заплечных коробах на торг прибывали изделия умельцев иных земель, чтобы быть извлеченными на свет на площадях столицы Мотекусомы или других городов.

Некоторые из рынков имели определенную специализацию, что говорило о достаточно высоком уровне производительности труда или о размахе художественно-ремесленного производства. Ярмарка оружия и воинского снаряжения собиралась в Чолуле. Здесь же предлагалось невиданное на других торгах изобилие обработанных драгоценных камней и украшенных ими изделий. А Тескоко славился разнообразием расписной и фигурной керамической посуды и искусно украшенной одежды⁹².

Каждый торг предлагал покупателю великое множество готовых предметов. Одновременно тот, кого не удовлетворяло развернувшееся перед его глазами изобилие, мог заказать вещь по своему желанию. Заказчик и ремесленник здесь же находили все материалы, необходимые для ее изготовления.

Согласно древнемексиканскому преданию, теми, кто оставил потомкам не только знание ремесел, но и умение отыскивать все необходимые для них материалы, были тольтеки, народ Кецалькоатля. Они первыми научились «извлекать и открывать <...> драгоценные камни; а также шахты серебра, и золота, и <...> меди, и свинца, и олова, и прочих металлов; все это они добыли, обработали и оставили о том знаки и память; то же следует сказать о янтаре и хрустале, и о камнях, именуемых аметистами и перлами, и о всяческих их родах, и о всех прочих [камнях], которые они носили как драгоценности; некоторые из них и сегодня считаются таковыми и так носятся, ценность же других забыта и утрачена»⁹³. Не вызывает сомнения, что под именем «тольтеки» в данном случае фигурируют ле-

⁹¹ *Durán D* Historia de las Indias... L. I. Cap. XIX, 8. P. 179.

⁹² *Ibid.* Cap XX, 13. P. 180.

⁹³ Саагун. Цит. по: *Леон-Портилья М* Философия нагуа. С. 279.

гендарные подданные Кецалькоатля, мезоамериканского «культурного героя», дарителя материальных благ и наставника во всевозможных ручных умениях. Интересно, что исторические тольтеки-науа металлов почти не применяли.

В Центральной Мексике мастера художественного ремесла и художники наряду с местными ресурсами широко использовали и те, что доставлялись из весьма отдаленных по тогдашним масштабам земель. На городские рынки для меновой торговли поступали из тропиков перья кецаля, попугаев и других птиц с ярким пышным оперением. С обоих океанских побережий купцы доставляли раковины разного цвета и формы. Важнейшим товаром, из-за которого велись войны, был хлопок, сырье для изготовления ранговой одежды знати. Хлопок различных от природы цветов выращивали только в теплых долинах южнее Мехико.

Но пряжу из растительного сырья или шерсти можно было и окрасить в самые разные цвета. Если верить Кортесу, в распоряжении мексиканских ремесленников были краски «все, какие можно увидеть в Испании, самых изумительных оттенков»⁹⁴.

Продавец красок водружал на большую плетеную корзину, которая служила прилавком, великое множество маленьких корзиночек. В них взыскательный покупатель — будь он стенописец, расписыватель керамических сосудов, рисовальщик священных книг или красильщик тканей — находил любые краски и другие, нужные для его дела материалы. Ему предлагали «краску сухую и смолотую в порошок, кармин и светло-желтую, голубую глину, древесный уголь, ярь-медянку, квасцы, желтую мазь, называемую *tzictli*, и красную охру». Продавались здесь и битум, и купорос, и лепешечки синей краски, и лучистый колчедан⁹⁵.

Мексиканский продавец красок — знаток всех свойств разложенного перед ним сырья растительного, животного и минерального происхождения. Нельзя не сказать и о том, что ремесло этого торговца — любопытный пример пересечения интересов художников и врачей: ведь ему известно и то, какое сырье, идущее на приготовление некоторых красок, может быть превращено в целительные снадобья. Таково свидетельство синкретизма различных видов деятельности, сохранившегося вплоть до Конкисты.

Из перечня красок, которые находились обычно в корзиночках рыночного торговца, видно, какими возможностями в выборе цветов располагали мексиканские живописцы, какими цветами и оттенками отличались ткани и сделанные из них мужские плащи и женские рубахи-уипили, с помощью каких средств амантеки могли пополнить цветовую гамму перьев, из кото-

⁹⁴ Кортес Э Второе послание-реляция... С. 87–88

⁹⁵ Sahagún B de, fray. Historia general... Т. II. L. X. Cap. XXI. P. 616

рых они собирали свои мягкие мозаики. Палитра мексиканских живописцев и мастеров художественного ремесла обогащалась применением не только местных, но и немалого числа привозных красок, по большей части происходящих «из жарких краев». Такова была еще одна разновидность вклада купцов-почтеков как специалистов тогдашнего «международного обмена», в развитие мезоамериканской художественной культуры.

В ходе обмена материалами издревле и повсеместно стимулировались культурные контакты. В Египте, на стене одной из фиванских гробниц, сохранилось изображение сцены в мастерской кожевника. Мастер обменивает выделанные кожи на то, что ему необходимо для работы, — жир-ворвань⁹⁶. Сходные по сути сделки заключались ремесленниками Древней Мексики еще на доклассическом этапе. Так, ольмеки нуждались в центрально-мексиканском нефрите. Не исключено, что ольмекские резные фигурки из жада, широко представленные в доклассическом культурном горизонте Центральной Мексики, попали туда в результате обмена части готовых изделий на сырье. Если так, то обмен выступил одной из причин ольмекской культурной экспансии с Тихоокеанского побережья в направлении Центрально-мексиканского нагорья.

Среди изобилия готовых красок и компонентов для составления всяческих цветов и оттенков, обеспеченного усилиями местных мастеров и купцов, индейский художник и красильщик тканей имели возможность выбрать именно те, что отвечали специфике их ремесла. К примеру, мексиканскому красильщику тканей, как и его коллегам в Старом Свете, издавна было известно, что минеральные красители типа сурика, сажи или охры, которые хороши для росписи стен и керамики, не годятся для окраски тканей. Они могут кое-как окрасить материю только с помощью протрав, т. е. специальных добавок, назначение которых — поглотить краску и тем самым заставить ее напрочно впитаться в ткань. Римский историк Плиний описывал это так: «В Египте применяют весьма примечательный способ окраски тканей. После отжима материала, имеющего белый цвет, его пропитывают, но не краской, а протравами... После этого... ткань погружается в котел с кипящей краской, и тут же вынимается полностью окрашенной. Интересно, что хотя краска в котле одного цвета, ткань, когда ее вынимают, отликает различными цветами, в зависимости от тех протрав, которыми она обработана. Краски эти не линяют...»⁹⁷

Но гораздо лучше с делом окраски тканей, а также звериных шкур или птичьих перьев справляются красители органические. В зависимости от степени доступности среди них всюду различались общедоступные распространенные красящие снадобья и изысканные — для одеяний вель-

⁹⁶ Супрун А., Филановский Г. Почему мы так одеты. М., 1990. С. 85.

⁹⁷ Цит. по: Супрун А., Филановский Г. Почему мы так одеты. С. 87.

мож или исключительно царей. В Старом Свете для получения оттенков желтого цвета повсеместно чаще всего использовали кору ольхи и дуба, синего — сок растения вайды (синили), красного — ягодный сок и марену красильную. Изысканными красителями были шафран (для получения килограмма этого пигмента надо переработать около 50 тысяч цветков крокуса), императорский или тирский пурпур (из 10 тысяч раковин моллюска багрянки получается один его грамм), кермес, или дубовый червец (которым в свое время Испания отдавала половину дани Риму), индиго (растительный источник ализарина, происходящий из Индии и дающий непревзойденный по яркости, чистоте и стойкости синий цвет). После открытия Америки к палитре органических красителей присоединились «красильное дерево» и кошениль (американский «родственник» кермеса, обитающий на ветвях кактуса нопаля)⁹⁸.

Природа Мексики одарила ее художников изобилием сырья для красителей растительного происхождения. «Множество красок индейцы делают из цветов, и если живописец хочет поменять на своей кисти один цвет на другой, он попросту облизывает ее языком, поскольку краски сделаны из сока цветов»⁹⁹.

Вслед за Кортесом, Саагун не только поражается разнообразию красок, выставленных на плетеные прилавки рыночных торговцев Теночтитлана, но и с добросовестностью этнографа перечисляет местное и привозное сырье, которое индейцы продолжали использовать для их получения.

Кошениль (червец), сообщает он, идет на производство кармина. «Его здесь называют *ночецтли* (*nocheztlī*) — „кровь тун“, поскольку именно на особом рода тунах [плодах кактуса нопаля] заводятся червячки, называемые [испанцами] „свинками“, кучинильяс (*cuchinillas*, вариант современной орфограммы *cochinillas*), которым очень нравится есть эти листья; у некоторых из этих червей кровь очень красного цвета»¹⁰⁰.

Червец, уже очищенный и собранный в лепешечки, продают на рынке тем, кто окрашивает пряжу из кроличьей шерсти, и живописцам.

Низкосортный червец получают при смешении чистого червца с глиной или мукой.

Есть также ложный червец, который тоже живет на листьях туны, принося вред червцу настоящему, поскольку от него сохнут листья. Некоторые люди собирают ложный червец, чтобы смешать его с хорошим и продать, хотя это и считается злостным обманом.

Светло-желтая краска под названием шочипалли (*xochipalli*), что означает «краситель из желтых цветов», доставляется из жарких земель¹⁰¹.

⁹⁸ Сунрун А., Филановский Г. Почему мы так одеты. С. 120.

⁹⁹ Benavente T. de, fray (*Motolinia*). Historia de los Indios de la Nueva España. P. 251.

¹⁰⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. II. L. XI. Cap. XI. P. 797.

¹⁰¹ Ibid.

Есть здесь также краска чистого синего цвета под названием матлалли (*matlalli*), которая очень приятна на глаз и ценится очень высоко.

Еще одна светло-желтая краска называется цакатлашкалли (*zacatlaxcalli*), что означает «травяной хлеб», потому что она замешивается из неких очень тонких травинок желтого цвета. Она также продается на рынке, и берут ее, чтобы что-то окрасить, а также для живописи.

Сухая бледно-красная краска носит название ачиотетль (*achiótetl*) — «камень из ачиотля», потому что делается из семян тропического растения ачиотль (*achiotl*).

Из красильного дерева, называемого индейцами уитцкуанутль (*huitzcuáhiutl* — «дерево с колючками»), извлекается красноватая краска, которая после очистки квасцами делается яркой и чистой. Она нужна главным образом для окраски оленьих шкур в красный цвет, а смешанная с другим снадобьем, окрашивает их в черный¹⁰².

В жарких краях есть плод некоего дерева, называемого мексиканцами накацколотль (*nacazcolotl*) — «кривой стручок». Плод сей не съедобен, но в смеси с купоросом и другими снадобьями дает отличную черную краску для рисовальщиков священных книг.

Из листьев тропического кустарника тецуатль (*tézhuatl*) готовят здесь еще один оттенок красной краски, вываривая их с квасцами и другими минеральными добавками.

В жарких странах растет также шиукилитль (*xiuhquilitl*) — «съедобная трава бирюзового цвета», из сока которой получают индиго, темно-синюю краску, ценящуюся очень высоко.

Краска небесно-голубого цвета делается из тех же цветов, что и ярко-синяя краска *matlalli*. Ею здесь тоже любят окрашивать ткани, из которых делают одежду — упили и мужские накидки.

Есть здесь такой желтый камень, который размалывают и получают желтую краску для живописцев, называемую текоцауитль (*tecozáhuiatl*) — «желтая каменная краска».

Для изготовления черной краски, пригодной для письма, туземцы пользуются сажей. Получается очень чистый черный цвет и называется такая краска тлилли окотль (*tilli ócotl*) — «краска из сосновых факелов». Она идет также на лечебные снадобья.

Есть тут и купорос, который называется у них тлалийак (*tlaliyac*) — «смердная земля»; его применяют для многих дел, в особенности же при окраске сырья и для приготовления чернил.

Умеют индейские мастера и получать из двух исходных составные цвета. Смешивая светло-желтую краску с небесно-голубой, они получают йиапалли (*yiapalli*) — темно-зеленую краску¹⁰³.

¹⁰² Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. Л. XI. Cap. XI. P. 798.

¹⁰³ Ibid. P. 799.

Смешивая красный червец с квасцами и иными добавками, получают фиолетовый цвет, которым живописцы обозначают тени.

Смешивая светло-синюю краску с двумя оттенками желтого, получают светло-зеленый цвет килтик (*quiltic*) — «травяной».

Чтобы получить черный цвет для окраски кроличьей пряжи, мешают чернильную краску с купоросом и варят эту смесь до густоты. Если же хотят получить краску цвета львиной шкуры, берут «желтый камень» текохтли (*tecotli*), который привозят из Тлалуика, размалывают и смешивают с тцакутли (*tzacutli*, неким смолистым веществом). Так получается львиный цвет. Эту краску называют куаппачтли (*cuappachtli*) — древесной мякотью.

Неподалеку красильщик пряжи предлагал ткачам мотки своего товара, уже окрашенного в желтый, зеленый, коричневый, темно-зеленый, светло-зеленый и «львиный» цвета¹⁰⁴. Все это многоцветие было получено путем использования красителей, своих и привозных, приобретенных здесь же, на рынке.

Приходил на рынок и ювелир-камнерез, чтобы пополнить запасы камней, необходимых для изготовления украшений, инкрустированного оружия и ритуальной утвари. Обстоятельный список камней, которые торговцы предлагали этому мастеру, Саагун также приводит в своей «Всеобщей истории», по справедливости начиная его с издревле высочайше почитаемых индейцами зеленых камней.

Изумруды, пишет хронист, зовутся в Мексике кетцальицтли (*quetzaliztli*). В этой земле они бывают очень хороши. Они драгоценны и высоко ценятся. Здесь их так называют, поскольку «кетцалли» обозначает перо очень зеленого цвета, а «ицтли» — ножевой камень, тот, что гладок и вовсе не имеет пятен. Оба названных свойства соединяет в себе хороший изумруд: он очень зелен, совсем не имеет пятен, и очень гладок и прозрачен; он сверкает.

Есть другой род камней, называемых кецальчальчиуитль (*quetzalchalchihuitl*). Его называют так, поскольку он очень зелен и напоминает собой чальчиуитль. Хорошие камни сего рода вовсе не имеют пятен и прозрачны, и весьма зелены; те же, что не столь хороши, имеют трещины, пятна и чередующиеся полосы. Когда эти камни обрабатывают, то делают их одни круглыми и с отверстием, иные же — продолговатыми и округленными, иные — треугольными, иные — обрубленными наискось, иные — квадратными.

Есть также другие камни, называемые чальчиуитес (*chalchihuites*). Они зелены, но не прозрачны, с примесью белого цвета. Они в большом употреблении у знати, носящей их на запястьях, нанизанными на нить. Это был знак того, что носящий их — благородная персона; масеуалям же носить их не позволялось¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. II. L. X. Cap. XXI. P. 616.

¹⁰⁵ Ibid. L. XI. Cap. VIII, 2. P. 789.

Далее список камней, наиболее употребительных у индейских ювелиров, продолжает рассказ о бирюзе и прочих драгоценных камнях. Бирюза невысокого качества, пишет Саагун, называлась у мексиканцев шиуитль (*xihuitl*, дословно — «огненный камень»). Бирюза насыщенных оттенков цвета, не имеющая пороков и примесей, называлась теушиуитль (*teuxihuitl*) — «божественная бирюза»; ее не было принято носить даже среди знати — она предназначалась исключительно для богов.

Под названием тлапальтеушиуитль (*tlapalteuxihuitl*) — «благородная красная бирюза» — был известен «рубин этой земли». Жемчуг назывался тепейолотли (*tepeyolotli*) — «сердце раковины». Находимый в шахтах золотистый янтарь звался у них апоцонолли (*apozonolli*) — «водяной пузырек», потому что его камешки бывают похожи на брызги воды в воздухе, освещенные восходящим солнцем, такие они ясно-желтые, совсем как настоящее золото¹⁰⁶.

Здесь есть, продолжает хронист, яшма и мрамор различных видов и цветов; алебастр, белый, как яичная скорлупа, или с прожилками зеленого и светло-синего цвета. Есть «миштекский камень», который пятнист, как шкура ягуара. Обсидиан (*itztli*) бывает здесь черный, красный или белесый; если он зеленого цвета, его называют тольтекаицтли (*toltecaitzli*, тольтекский ножевой камень), а самый ценный обсидиан имеет темно-синий цвет и называется *matlatliztli* (синий ножевой камень). Сапфир, драгоценнейший из драгоценных камней, здесь называют шиуматлальицтли (*xiuhmatlaliztli*, сине-огненный обсидиан). Такой камень похож на капли влаги, выступающие на свежих поленьях, когда их сжигают; капли эти очень прозрачны и чуть-чуть отливают синевой очень чистого оттенка. Если из такого камня сделать нож, он будет светиться по ночам. Сей камень ценится дороже изумруда. Гагат, называемый черным янтарем, зовется теутетль (*téutetl*, божественный камень) и имеет чистейший черный цвет.

Разнообразные кремни идут на изготовление наконечников стрел и жреческих ножей; зеленоватый кремень, похожий на чальчиуитли, используют камнерезы, поскольку он хорошо поддается обработке. Опал зовется уицтитильтетль (*huitzitziltetl*) — «камень-колибри». Такой совсем маленький и белесый камешек на свету вдруг вспыхивает всеми цветами, подобно перу колибри. Его находят на морском берегу или в речном песке, и чаще всего это случается ночью, когда он блестит, как светлячок или маленькая свечка. Он бывает прозрачным или матовым, похожим на жемчужину. Носят его только сеньоры. Используют здешние мастера и раковины, которые могут быть красного, белого или желтого цвета.

Плавильщики драгоценных металлов и златокузнецы искали в торговых рядах золотой песок и самородки, добытые в шахтах либо путем про-

¹⁰⁶ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. Л. XI. Cap. VIII, 3. P. 790.

мывания речного песка. Золото поступало с подвластных ацтекам территорий нынешних штатов Герреро, Оахака и Веракрус. «В этих землях, — засвидетельствовал хронист, — есть золото, которое залегает в копиях. Существуют знаки, указующие на золотые копи, поскольку на той земле появляется его осадок. Сигнал этот делается виден, когда идет дождь»¹⁰⁷.

В иных торговых рядах продавались товары попроще, но также сделанные с немалым искусством. Продавец тыквенных сосудов, которые использовались и в быту, и в ритуальной практике, предварительно «вылечивал» выдолбленные тыквы в дыму над огнем, затем выравнивал их форму, покрывал бока блестящим лаком, расписывал и раскрашивал в разные цвета. Он предлагал покупателям сосуды различной величины и формы, сосуды для воды, для атоле (напитка из маисовой муки), для мытья рук, для процеживания. Свой товар он сортировал в зависимости от места его происхождения: помимо сделанного собственными руками, он продавал то, что было привезено для перепродажи из различных районов Мексики или из Гватемалы¹⁰⁸.

По соседству продавец гончарных изделий предлагал свою посуду, которая была «из отменной глины, вся или почти вся глазурная и разрисованная»¹⁰⁹. Конкуренцию его изделиям составляли привезенные купцами из сопредельных и отдаленных земель «драгоценные вазы, сделанные на различные лады, и расписанные разнообразными фигурами»¹¹⁰.

Тут же, на рынке, изделия умельцев переходили в руки купцов — посредников и оптовиков. Продавая свои изделия посредникам, хороший ремесленник вел себя с достоинством, подобающим знатоку своего дела и честному торговцу. Тот, кто продает отшлифованные драгоценные камни и изделия из резного камня, пишет Саагун, «умеет искусно обрабатывать драгоценные камни и полировать их, чтобы придать им блеск; одни он полирует при помощи плотного стебля, иные обтачивает, иные оправляет. Тот, кто продает камни без обмана, есть знаток различных видов драгоценных камней, таких как изысканный изумруд, и драгоценный жемчуг, и черный янтарь, и прочих камней, пестрых и рисунчатых, и самых разных цветов, и отобранные им камни таковы, что они сияют или переливаются; за камни, которые он считает хорошими, он запрашивает столько, сколько действительно должен стоить каждый из них, в зависимости от ценности и качества каждого камня». Так же поступают хорошие ювелиры (*plateros*), амантеки, мастерицы изготовлять и украшать накидки и упили¹¹¹.

¹⁰⁷ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. Л. XI. Cap. IX. P. 794.

¹⁰⁸ Ibid. Т. II. Л. X. Cap. XXI. P. 616.

¹⁰⁹ Коптец Э. Второе послание-реляция... С. 87–88.

¹¹⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. I. Л. I. Cap. XIX. P. 57.

¹¹¹ Ibid. Т. II. Л. X. Cap. XVI. P. 609.

Знатные люди, заслуженные воины, дворцовые и храмовые служители разных рангов приобретали на торгу предметы, необходимые в их обиходе: нарядные одежды, тонко исполненные украшения из драгоценных металлов и камней, добротное и богато украшенное оружие и снаряжение, ритуальную утварь.

С тех пор как Теночтитлан укрепил свои позиции в Мексиканской долине, численно умножающейся ацтекской знати стало чем дальше, тем больше не хватать всех тех плащей, поясов, плюмажей, опахал, посохов, браслетов, ожерелий, подвесок для ушей, носа и губ, богато убранного церемониального вооружения, инкрустированных бирюзой и перьями щитов и прочих творений рук придворных и городских искусников, которые верховный правитель жаловал, согласно обычаю, своим заслуженным вассалам.

Изобилие богатых одежд, украшений и церемониального оружия на рынках городов-государств свидетельствует о том, что среди знати ацтекской державы распространялся обычай приобретать эти предметы на торгу, в обход древнего обычая получать все это в качестве пожалований из царской сокровищницы. Наблюдая, как древние общинные обычаи распределения по разумным потребностям шатаются под напором новых общественных отношений, одним из главных выражений которых выступала меновая торговля, знаменитый ацтекский военачальник Тлакаэзель сетовал, что отныне даже доблестным воинам, дабы снарядиться соответствующим их рангу образом, приходится направлять стопы на рынок. Он попытался упразднить эту практику и вернуться к старинному способу распределения ранговых атрибутов путем пожалований. Но, судя по свидетельствам конкистадоров и хронистов, реформы Тлакаэзеля вряд ли пережили его.



МИФОЛОГИЯ В ПАМЯТНИКАХ СЛОВЕСНОСТИ

§ 1. ОТ ПЕРСОНАЖА МИФА К ОБРАЗУ ЭПОСА. ПРЕВРАЩЕНИЯ КЕЦАЛЬКОАТЛЯ

В правление тлатоани Мотекусомы Старшего (1440–1469) ацтеками было завоевано 25 городов и покорено 33 народа. Так гласит официальная версия их истории, которая начала оформляться при этом воинственном царе. Дабы подтвердить предание о происхождении своего народа, Мотекусомы собрал посольство из 60 магов и жрецов и приказал им идти на север, на поиски страны Семи пещер, откуда предки ацтеков когда-то двинулись в путь, ведомые своим богом Уицилопочтли. Возвратившись, послы рассказали, что нашли древний Чикомосток, страну Семи пещер, на острове, называемом Колуакан и лежащем посреди большого озера. Некий старик, вышедший на зов рыбаков, приказал ацтекам следовать за собой и привел их на большую гору. Там увидели они старую женщину, чрезвычайно страшную и безобразную, с длинными нечесаными волосами. То была мать их бога Уицилопочтли, именем Коатликуэ. Сын ее, поведала она, в давние времена ушел отсюда со своим народом, не сказав, когда возвратится. С тех самых пор она, как велит обычай, не расчесывает волос и не меняет одежды, но продолжает ждать сына, потому что он непременно должен вернуться.

На обратном пути, продолжали царские послы, вышел сопровождать их слуга Коатликуэ, человек весьма преклонных лет. И пока он спускался к ним с горы, он стал двадцатилетним юношей. Этот провожатый объяснил гостям, что на полпути домой станет сорокалетним мужем, а затем снова сделается старцем. И что так живут все люди в стране предков и поэтому никогда не умирают.

Так гласит ацтекская история, больше похожая на миф.

МНОГОЛИКИЙ КЕЦАЛЬКОАТЛЬ

Эпос науа насквозь пронизан мифологическими образами. По большей части это, согласно принятой в литературоведении классификации, архаический эпос, в котором действуют первопредки, культурные герои, боги и духи. Он еще не знал (и, волей истории, не узнает) героев-подвижников, подобных Гераклу¹, и бунтарей, подобных Прометею. Мифы, лежавшие в его основе, регулярно оживали в ритуальной практике в соответствии с календарными датами. На основе отдельных мифов у племен, населявших Центральную Мексику, складывались циклы, представляющие собой «истории» богов, героев, родоначальников.

Создатели пиктографических книг в Теночтитлане, Тескоко, Тлашкале, Шочимилко, Чолуле или любом другом городе-государстве, подобно всем древним летописцам, имели обыкновение возводить к незапамятному мифологическому прошлому историю своих племен и трактовать события, что разворачивались на их глазах, с позиций собственных представлений о благе и высшей справедливости. Так закладывались основы классических форм эпоса, в котором места действия имеют реальные географические приметы и названия, упоминаются реальные исторические даты, события и лица.

Эпика науа есть художественное отражение сложившейся в мифологии картины мира. Ко времени вторжения во владения Мотекусомы II испанских завоевателей эпос ацтеков включал в себя историю последовательного сотворения пяти миров (каждого — под своим Солнцем), историю странствий предков с прародины, звавшейся Чикомосток, в обетованную землю Анауак под предводительством Уицилопочтли, историю рождения и воинских подвигов этого божества. Наибольшей разработанностью отличался цикл мифологических сказаний о Кецалькоатле, в которых он представал и богом-демиургом, и культурным героем, и священным царем легендарных тольтеков. Эти сказания, наряду с типичными для всякого архаического эпоса космогоническими и космологическими мотивами, имели и черты эпоса исторического.

¹ Фрай Бернардино де Саагун, правда, называет Кецалькоатля «другим Гераклом» (*Sahagun B de, fray Historia general* Т II L III Cap III P 208), но следует иметь в виду, что на Иберийском полуострове этот образ классической Античности воспринял черты некоего более архаичного в типологическом отношении персонажа местного пантеона (см *Харламенко Е Н, Харламенко А В* Об истоках и о роли праздника в ибероамериканской культуре // *Песца Americans Праздник в ибероамериканской культуре* М., 2002 С 28–29) Основываясь на внешнем обстоятельстве — добровольной смерти-самосожжении — с античным Гераклом, скорее всего, можно сопоставить Кецалькоатля «Анналов из Куаутитлана» Они представляют собой собранную около 1507 г. рукопись на языке науатль, входящую в состав так называемого «Кодекса Чималпопока» (другое его название — «История царств Колуакан и Мехико») Этот документ включает в себя также написанную на языке науатль и датированную временем около 1558 г. «Легенду о Солнцах» и сделанное на испанском языке бакалавром Педро Понсе «Краткое описание богов и ритуалов язычества»

В этом отношении особенно интересны те его сюжеты, которые по аналогии с древнегреческим «троянским циклом» можно было бы назвать «тольтекским циклом». В него вошло бы предание о грехопадении, бегстве и жертвенном искуплении Кецалькоатля и объединенные с ним общностью персонажей и места действия сюжеты о замужестве дочери тольтекского правителя Уэмака и о конце «золотого века» тольтеков. Во всех этих историях переплетены элементы ритуального и сказочного, природного и социального, космического и бытового начал. Канувшая в прошлое реальность просвечивает в них сквозь радужную дымку мифа.

Кецалькоатль — поистине всеобъемлющее божество и культурный герой Древней Мексики. Его родословная восходит ко временам первых земледельцев, а в некоторых аспектах (к примеру, в астральном — как олицетворение утренней и вечерней звезды, т. е. планеты Венера) может оказаться еще древней. Под именами Кукулькан, Кукумац, Виракоча божество с аналогичными функциями занимает важное место в пантеонах различных народов Америки, отражая их культурное родство или давние культурные контакты.

Соотнесенности исторического и мифологического начал в повествовании о Кецалькоатле соответствует его богатая иконография. В ней запечатлелось множество функций, закрепившихся за этим персонажем к началу XVI столетия. Выше уже шла речь о таких предшествовавших ацтекскому Кецалькоатлю образах, как бородатый бог ольмекских алтарей с зооморфным двойником — змеем, а также Пернатый Змей, чьи маски украшают теотиуаканскую пирамиду Кецалькоатля. Предшественник одного из важнейших богов ацтекского пантеона присутствует и в настенных росписях Теотиуакана. Там он фигурирует как божество утренней звезды — подобно главному герою «толланского цикла», священному царю, преображающемуся в свой астральный аналог в финале рассказа об его уходе. Помимо змея, у этого бога есть еще и животное-двойник койот, а также еще один двойник, носящий имя Шолотль — так звалось божество близнецов и чудовищ, имевшее изменчивый вид и часто изображавшееся человекоподобным существом в маске в виде черепа, либо с телом, покрытым росписью из черных завитков, полос и концентрических окружностей².

Во времена, предшествовавшие Конкисте, центром культа Кецалькоатля был город Чолула, именовавшийся также Толлан-Чоллолан. Здесь, на вершине 65-метровой пирамиды, в конструктивном отношении подобной пирамидам Теотиуакана, находилось самое величественное и самое почи-

² Об изваянии Кецалькоатля, хранившемся в посвященном ему храме в Теночтитлане, Саагун пишет, что оно пребывало там, постоянно укрытое накидками, «а лицо его было весьма безобразно, голова длинна, и был он представлен бородатым» (*Sahagún B de, fray. Historia general... T. I. L. I. Cap. V*).

таемое в Центральной Мексике святилище этого божества: «Сей идол Кецалькоатль находился в высоком храме, и был очень чтим во всех краях этой земли, но в особенности — в Чолуле»³. Идол «стоял на алтаре, убранном так, что лучше не бывает, ибо все его убранство было из золота и серебра, драгоценностей, перьев, искусно вышитых и нарядных накидок. Был тот идол деревянным, обликом же таков, каким мы его видим на рисунках, то есть все тело как у человека, лицо же как у птицы, с красным клювом, и с гребнем от самого клюва, и с двумя желобками на нем...»⁴

На страницах предколониальных кодексов Кецалькоатля часто изображали в виде человека в уастекском колпаке из шкуры ягуара, украшенном перьями кецаля, и с лицом, закрытым маской в виде чего-то вроде птичьего клюва. Отличить антропоморфное изображение Кецалькоатля-божества от изображения его имперсонатора — царя или жреца — можно, лишь зная тематику росписи или рукописи, в которой это изображение фигурирует. Такая внешняя неразличимость — следствие ролевого тождества: носители социальных функций священного царя или верховного жреца как раз и олицетворяли собой телесное присутствие божества среди смертных подданных.

Однако древнейший из ликов будущего Кецалькоатля — природная стихия, извергающая молнии темная грозовая туча, уподобляемая людским воображением летучему небесному змею, дракону, хозяину небесной воды и небесного огня. Когда на место почитания природной стихии как таковой приходит почитание божества, появляется представление о бородатом боге ветра, по воле которого со стороны океана приплывают влажные тучи, чтобы пролить желанные дожди над землями нагорья. Постепенно происходит слияние образа этого мифологического персонажа с образом священного царя тех времен, когда предшественники тлатоани выступали имперсонаторами Кецалькоатля-бога. Это и будет главный герой «толланского цикла». Его образ изначально противоречив: мудрый правитель, благодетель подданных, он в то же время обречен стать виновником их гибели.

В мифологиях Старого Света, стадияльно близких мексиканской, налицо сходная эволюция образов богов — повелителей природных стихий. Ей подвержен, к примеру, шумерский Энлиль, бог воздуха и бури, функционально соответствующий мексиканскому богу ветра и дождевых туч. Будучи создателем земли, Энлиль подобен Кецалькоатлю-демиургу, творящему мир вместе с братом-близнецом Тескатлипокой. Как и Кецалькоатль, Энлиль, неистовый ветер, погубил человечество одного из вселенских циклов. И он же, подобно мексиканскому собрату, стал покровителем

³ Durán D. Historia de las Indias... T. I. L. I. Cap. IV, 4. P. 62.

⁴ Ibid. Cap. V, 5. P. 62.

людей нового цикла, которых наделил благами культуры. Кецалькоатль — мудрый строитель и владыка Толлана соответствует также Энки, шумерскому богу мудрости и заклинаний, воздвигшему город Эреду.

Существенное отличие эпоса от другой наследницы мифа, сказки, состоит в насыщенности эпического повествования деталями, отражающими приметы реальных истории и географии. Колуакан, где, по словам послов Мотекусомы, с незапамятных времен продолжает жить Коатликуэ, существовал не только в мифе, но и на землях Мексиканской долины⁵. Так и действие «тольтекского цикла» разворачивается отнюдь не в «некотором царстве», а в окружении реальных природных и историко-культурных примет. Таков, прежде всего, сам город Толлан (*Tollan*), иначе называемый Тула (*Tula* или *Tulla*). В ацтекский период именовавшийся так город продолжал существовать к северу от Теночтитлана, хотя и лишился могущества, которым обладал прежде в качестве столицы грозных завоевателей.

Накануне Конкисты время тольтекской славы было уже легендарным прошлым. Неудивительно поэтому, что Б. де Саагун в своей «Всеобщей истории дел Новой Испании» изображал с их слов жизнь обитателей легендарного Толлана в красках, достойных описания «золотого века»: «Город сей назывался Толлан, что означало „местность плодородная и изобильная“»⁶, — пишет он, далее разворачивая перед читателем типичную картину благоденствия, обычно соотносимую в мифологиях народов мира со временем, в котором коренятся причины всего сущего.

История Кецалькоатля-жреца, правившего в Толлане и покинувшего его, известна в двух раннеколонизальных версиях: одна принадлежит индейским информаторам Б. де Саагуна и приводится в книге III его знаменитого труда «Всеобщая история дел в Новой Испании», другая содержится в «Анналах из Куаутитлана». Знание и сопоставление обеих обеспечивает полноту информации о сюжете. Следует отметить также, что в Центральной Мексике постклассического периода Кецалькоатль был едва ли не самым популярным персонажем действ мистериально-драматического и комического содержания, воплощающих эволюцию ритуала в направлении, ведущем к театральному представлению⁷.

В эпическом повествовании об уходе из Толлана верховного жреца по имени Кецалькоатль на облик главного действующего лица ложатся отблески образов Кецалькоатля — божества сил природы, Кецалькоатля — демиурга и Кецалькоатля — культурного героя. В результате образ получается одновременно историческим и мифическим, подобно образам героев известных нам полумифических-полуисторических правителей ранних

⁵ Город Колуакан был основан ок. 1207 г. выходцами из Толлана. См. о нем во «Введении».

⁶ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. II. L. VIII, prólogo.

⁷ Кинжалов Р. В. Литература народов науа // История литератур Латинской Америки. Т. I. М., 1985. С. 63–64.

литературных памятников Старого Света. В Шумере это строители и правители Урук Эменкар, Лугальбанда и Гильгамеш, в Египте — Мина, на Крите — Минос, в Трое — Приам, у римлян — Ромул, в Китае — Юй, в Японии — Дзимму, у русичей — Рюрик...

В истории жизни, смерти и перевоплощения владыки Толлана, его ухода в таинственную страну Тлиллан Тлапаллан и последовавших за этим гибельных для легендарного народа тольтеков событий явственно проступает связь с ритуальной практикой. Прежде всего, это следы календарной обрядности, сопровождающей извечное круговращение природных сезонов. Поскольку в раннеклассовом обществе культурный космос был организован по принципу отождествления его законов с законами космоса природного, в соответствии с тем же принципом цикличности осуществлялись обряды, имеющие отношение к особе священного царя-жреца, кем исходно и был Кецалькоатль предания.

У мезоамериканских народов существовала двойная календарная система. В ней 260-дневный круг отражал изменение картины звездного неба и, в частности, фазы планеты Венера, астральной ипостаси Кецалькоатля. Второй круг, 365-дневный, соответствовал длине солнечного года. Совпадение обозначенных определенным образом дат ритуального и солнечного календаря повторялось раз в 52 года, и этот период по смыслу примерно соответствовал нашему понятию «век». На основе системы летосчисления в мифологии науа получила развитие магия чисел, на которой основывались жреческие предположения о структуре мироздания и делались прорицания. Повторение одинаковых дат, каждая из которых состояла под покровительством определенного божества, должно было, согласно мировоззрению ацтеков и их соседей, повлечь за собой и повторение аналогичных событий.

В ацтекских празднествах, связанных с датами того или иного календаря или их сочетаниями, были отражены все три основных природно-мифологических цикла: космогонический, календарно-хтонический (связанный со сменой природно-хозяйственной деятельности в течение солнечного года) и солярно-суточный. Их общей центральной идеей были неразрывное единство двух начал и их противоборство, смысл которого состоял в обновлении, свершающемся через победу одного над другим и неминуемый реванш побежденного на следующем этапе. Согласно мифическому представлению об изоморфизме (подобии) всего сущего, эти ритмы подразумевают друг друга; потому мифы, описывающие природно-хозяйственные и суточные циклы, всегда более или менее явно имеют в виду и космогонический цикл и/или цикл человеческой жизни. Посредством ритуалов судьбы сообществ и отдельных людей мифологически увязывались с ритмами мироздания. Вот почему у ацтеков, как и у всех древних народов мира, ритуалы, связанные с ритмами природной, социальной

и индивидуальной человеческой жизни, обычно сопровождаются обращением к мотивам космогонического мифа. Реальная история на этапе перехода от родового строя к протоклассовому и от последнего — к классовому осознается повествующими о ней в мифологических понятиях. Это относится и к сюжету о Кецалькоатле, будто бы покинувшем в незапамятные времена тольтеков, чтобы некогда вернуться и править теми, кто станет потомками его народа.

1. «ИБО Я ОЖИДАЮ ЕГО»

В ходе повествования о далеком прошлом время мифа и время истории сливались для мексиканских летописцев в единое целое. К примеру, «Анналы из Куаутитлана» не просто повествуют о рождении и детстве тольтекского правителя Кецалькоатля, но и переносят на него некоторые черты Кецалькоатля-божества:

*Год один тростник.
Так говорят, так рассказывают:
В этом году родился Кецалькоатль,
Тот, кто именовался Нашим владыкой,
Жрецом, Одним Тростником, Кецалькоатлем.
Говорят, что его мать
Называли Чимальман.
И вот, что рассказывают о том,
Как Кецалькоатль был помещен
В чрево своей матери:
Она проглотила драгоценный камень⁸.*

Сходную историю рассказывали ацтекские жрецы о рождении Уицилопочтли: он был зачат, когда его мать, Коатликуэ, спрятала за пазуху упавший с неба клубок из ярких птичьих перьев.

В любой мифологии сюжеты об уходе и возвращении героя восходят к представлению о циклическом характере времени; в этом качестве они неразрывно связаны с календарной обрядностью. Не является исключением и ацтекское предание о грехопадении и бегстве Кецалькоатля. Его эпизоды не случайно вызывают ассоциации с некоторыми ацтекскими обрядами, известными нам по описаниям хронистов: как аграрно-календарными, так и имеющими отношение к инициациям (тоже приурочивавшимся обычно к календарным празднествам), включая ритуалы избрания нового правителя.

В мифологиях эпохи ранней государственности упорядоченный мир, космос обычно олицетворен фигурой священного царя. В ацтекском пре-

⁸ «Анналы из Куаутитлана». Цит. по: Кинжалов Р В Литература народов науа. С. 46. Пер. Р. В. Кинжалова.

дании о Кецалькоатле она как бы раздваивается, отражая, по-видимому, совершающееся на определенном историческом этапе разделение царских и жреческих функций. Саагун называет Кецалькоатля то жрецом, то правителем Толлана⁹. Кроме него, жреца, живущего в безбрачии, в этой версии предания действует царь или король (*el rey*) Толлана по имени Уэмак, имеющий дочь-невесту. История ее замужества, очень сходная с сюжетами волшебных сказок о неожиданно вспыхнувшей страсти принцессы к незнакомцу и испытаниях, выпавших на долю избранника, самым неожиданным, но решительным образом вклинивается в середину рассказываемой Саагуном истории Кецалькоатля-жреца. Она разворачивается сразу после эпизода с питьем колдовского снадобья, поднесенного Кецалькоатлю явившимся в его дворец Тёскатлипокой, и занимает в книге III главы с V по XI. В «Анналах из Куаутитлана» ей соответствует отсутствующий у Саагуна рассказ о злополучном инцесте старца.

В пересказе Саагуна царь Толлана носит имя Уэмак. По одной из версий современных историков так звали реально существовавшего вождя чичимекского происхождения. Но правил он не в Толлане, а в Колуакане, другом влиятельном центральномексиканском городе-государстве, в последних десятилетиях X в. или в первой трети XI в. В результате схватки за власть Уэмак бежал оттуда и погиб, чему способствовал конфликт с правителем Толлана-Шикокотитлана. Совмещая функции царя и жреца, этот последний носил имя царского рода Топильцин (*Topiltzin*) и соответствовавшее его жреческому положению титульное имя Кецалькоатль. Таким образом, исторический Кецалькоатль-Топильцин был отнюдь не изгнанником, а стороной, способствовавшей изгнанию соседа-правителя в союзе с его соперниками. Но через двадцать с небольшим лет он и сам стал жертвой заговора — жреческого. На сей раз он действительно был вынужден бежать из Толлана на восток, в земли близ Мексиканского залива, после чего влияние тольтеков в Центральной Мексике покатилося к упадку.

История и миф слиты воедино в повествовании, записанном Саагуном. В обильном всякими благами Толлане «правил много лет король по имени Кецалькоатль, великий чародей и изобретатель магии <...>. Деяния этого короля были подобны деяниям короля Артура, свершенным им в земле

⁹ В ацтекском обществе представители правящей знати продолжали носить жреческий титул. Военачальник и первый советник правителя, возглавлявший жреческую корпорацию, имел титул Сиуакоатль. Служители двух алтарей главного храма Теночтитлана, занимавшие следующую ступень в жреческой иерархии, носили титулы Кецалькоатль Токтек гламакацки (жрец Уицилопочтли) и Кецалькоатль Тлалок гламакацки (жрец Тлалока). В Тескоко, втором по значению ацтекском городе-государстве, во главе всех жрецов стоял жрец — носитель титула Кецалькоатль, поскольку Кецалькоатль считался верховным покровителем тескоканцев. См. Баглай В. Е. Ацтеки: история, экономика, социально-политический строй. М., 1998. С. 286.

англичан. Город этот был разрушен, и король сей бежал. Говорят, что он направился на восток и что ушел он в город Солнца, называемый Тлапаллан, поскольку был призван Солнцем. И говорят, будто он доселе жив и должен вернуться, чтобы править и восстановить тот город, который был разрушен, и так по сей день они ждут его»¹⁰.

Мексиканский историк Ф. де Альва Иштлилшочитль (1578–1657) тоже связывает имя легендарного Кецалькоатля с именем реального правителя науа Уэмака, причем здесь так же сливаются воедино миф и историческое предание. Уэмак, пишет потомок индейских правителей, получил от своего народа имя Кецалькоатль, «что означает „змея в драгоценных перьях“ или „мудрейший муж“», и в знак завета, что все сказанное им исполнится, оставил отпечатки своих ладоней на скале. Было это в эпоху третьего Солнца — Солнца воздуха (*Ecatonatiuh*), когда на земле жили ольмеки и шикаланки. Разочаровавшись в людях, он удалился на восток, исчезнув на берегу Кецалькоалько, но обещал возвратиться в год под знаком «один-тростник» (*se acatl*), когда учение его и будет принято, а потомки его станут правителями. Через несколько дней после его ухода, в полном соответствии с циклическими представлениями мифа, произошло повсеместное разрушение и опустошение и настал конец «третьего возраста» мира. По той же логике тольтекское царство начинается «в году 556 от воплощения Христова, в год *se calli*, под небесным знаком, означающим процветание», с уходом же правителя наступает катастрофа¹¹.

Иштлилшочитль пишет также, что правитель Толлана по имени Топильцин, «муж весьма ученый и добропорядочный», потерпев военное поражение, удалился в Тлапаллан, царство своих предков, и поселился там, где восходит Солнце, пообещав вернуться в год *se acatl*, спустя 5 012 лет. В царстве предков, продолжает историк, он прожил почти 30 лет и умер 104 лет от роду, прожив, таким образом, на земле два полных ацтекских пятидесятидвухлетних «века». «Король этот, — добавляет Иштлилшочитль, — как говорят многие индейцы, вовсе не ушел в Тлапаллан, как и Несуалькойоцин и Несуальпильцинтли, короли Тескоко, ибо были они самыми доблестными и совершили самые славные подвиги из всех королей, что имели тольтеки и чичимеки; и еще триста басен ходят и поныне о том, что однажды они выйдут оттуда, как считают те португальцы, которые до сих пор верят, что вернется король Себастьян и что он жив»¹².

А в исторических преданиях майя говорится о местности в дельте реки Усумасинта, называемой Тулапан Чикомаухтан («Девять рек»), как о владениях бежавшего правителя тольтеков¹³.

¹⁰ *Sahagún B de, fray* Historia general .. Т. II. L. VIII, prólogo.

¹¹ *Alva Ixtlilxóchitl F* Obras históricas. México, 1977. Т. I. P. 282

¹² *Ibid.* P. 283.

¹³ *Кнорзов Ю В* Письменность индейцев майя. М.; Л., 1963. С. 52.

В мифологии науа Кецалькоатль олицетворяет идею упорядоченности космоса и социума, его брат-близнец и антагонист Тескатлипока — идею хаоса и изменений, соответственно чему и носит имена *Yoalli Ehecatl* (Ночь, Ветер) и *Necoc Yautl* (Возбуждающий вражду обеих сторон). Этот бог воинской ярости, подобный греческому Аресу, покровительствует тельпочкалли — домам юношей, в которых они овладевают воинской наукой, и потому он именуется также *Telpochtli* (Юный). Его основное имя, *Tezcatlipoca*, означает «Дымящееся зеркало» или «Зеркало, делающее все видимым». Названный магический предмет занимает место одной из его ступней или украшает висок. Тескатлипока, верили ацтеки, вездесущ и любит невидимкой странствовать повсюду: в небесах и в подземном мире, среди богов и среди людей¹⁴. Как «Возбуждающий вражду обеих сторон», он покровительствует войне-набегу. Будучи, как и Кецалькоатль, эманацией лежащего в основе мироздания Принципа Дуальности (*Ometeotl*), в паре с братом-близнецом он воплощает собой этот мифологический закон, находящий выражение также в чередовании космического порядка и хаоса, дождливого и сухого сезонов, дня и ночи, жизни и смерти, мужского и женского начал... Отсюда следует неперемное участие Тескатлипоки в ритуалах, связанных с завершением одного периода и началом другого. Не зря главный праздник в честь этого божества, на котором приносился в жертву юноша-военнопленный, его имперсонатор, справлялся в месяц, на который приходился перелом от сухого сезона к сезону дождей — пятый месяц ацтекского солнечного календаря *toxcatl* («сухость», 23 апреля – 12 мая).

К Кецалькоатлю-жрецу бог с магическим круглым зеркалом тоже приходит вестником ожидающей того перемены, связанной с концом цикла, в данном случае цикла человеческой жизни, клонящейся к закату: Кецалькоатль обременен старостью и недугом. Маленький седой старец, которым, согласно этой версии событий, прикинулся вечно юный бог-воитель, действует исключительно в силу присущей ему в координатах мифа миссии вестника и вершителя всяческих перемен, в том числе перемен в человеческой судьбе. Несчастья постигли обитателей Толлана не потому, что так захотел злокозненный «колдун». Напротив, «колдуну» следовало явиться в Толлан потому, что «пришло время, когда кончилась удача Кецалькоатля и тольтеков»¹⁵. С позиций мифа, на которых стоят информаторы Саагуна, «колдун» Тескатлипока вершит предначертание непрерываемого Принципа Дуальности. Поэтому в тексте нет никакой иной мотивировки его поступков.

В то же время взывает к размышлению сама метаморфоза Тескатлипоки: что кроется за нею? Если понимать ее как уловку, подобную «воен-

¹⁴ *Sahagún B de, fray*. Historia general... I. I. Cap. III.

¹⁵ *Ibid.* T. I. L. III Cap. IV.

ным хитростям» Одиссея, тогда ее с полным основанием можно считать деталью, указывающей на превращение бесстрастного мифа в эпос с его зачаточным психологизмом и дальними прообразами детективных сюжетных ходов... Или даже — в волшебную сказку, другую десакрализованную наследницу мифа... Но, с другой стороны, здесь слишком бросается в глаза парность взаимодополняющих друг друга образов, известных по мексиканским близнечным мифам. Причем обращает на себя особое внимание зеркальный (вспомним о магическом зеркале Тескатлипоки!) характер взаимного отражения персонажей. Юноша, «замаскированный» под старика, явился во дворец старика, дабы пообещать тому повторное превращение в юношу. Взаимообусловленность персонажей предания явственно отсылает к мифологическому мотиву взаимной дополнительности близнечной пары. По ходу развития сюжета его неутраченная ритуально-мифологическая природа не раз будет подтверждаться связью с обрядовой практикой как календарного, так и общественного характера.

Напротив, в версии «Анналов из Куаутитлана» мотивировка действий Тескатлипоки и его спутников налицо. Более того, здесь с самого начала слышится отзвук реальных исторических событий, подобных тем, что позже будут описаны Ишттлишочитлем. Трое «магов», повествует рассказчик, решили: «Надо сделать так, чтобы он [Кецалькоатль] оставил свой город, мы же поселимся там»¹⁶. Восстали же они на правителя Толлана не потому, что попросту «кончилась его удача», а за его отказ прибегать в обрядах к человеческим жертвоприношениям. Именно за это они колдовством вынудили его бежать, а город подчинили своей власти и обрекли на запустение. Нечто подобное описанным здесь разногласиям по поводу ритуальной практики, как можно судить по сохранившимся историческим сведениям, действительно имело место в период соперничества в Центральной Мексике между Толланом и другими городами-государствами. На данном этапе общественной эволюции воинская знать, укрепляющая свои властные позиции, и новое жречество богов-покровителей войны, выражающее те же интересы, действительно могли покуситься на полномочия старого жречества.

Тескатлипока, повествуют оба источника, явился к тольтекам и Кецалькоатлю не один, а в обществе двух других «магов»: «Вышли против них трое колдунов... совершившие много обманов в Тулле»¹⁷. Первый из его спутников звался *Ihimecatl* («Гирлянда или Вереница драгоценных перьев»), по версии «Анналов из Куаутитлана», или *Tlacauepan* («Дневной путь»), по версии Саагуна, что в обоих случаях обозначает бога Солнца

¹⁶ *Anales de Cuauhtitlan // Codice Chimalpopoca, Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles / Traducido de nahuatl por Primo Feliciano Velazquez Mexico, 1945 P 11*

¹⁷ *Anales de Cuauhtitlan P 11*

Уицилопочтли. С ним Тескатлипока соотносился в образном отношении как ночное черное небо с синим дневным. Возможно, среди прочих имен верховный покровитель племени ацтеков носил имя *Ihuimecatl* на том основании, что из цветных перьев изготовлялся один из важнейших атрибутов посвященного ему празднества в месяц *toxcatl*. Сделанное из бумаги и дротиков, увенчанное цветными перьями, подобие Пернатого Змея длиной в 20 брас (около 55 м) несли по ступеням главной храмовой пирамиды к алтарю этого божества выстроенные попарно юноши-воины¹⁸. В образе огненного змея Уицилопочтли предшествовал появлению собственной статуи, вылепленной из амарантового теста. Она плыла над головами участников ритуала, укрепленная на помосте, сооруженном из кривых древесных стволов, изгибами напоминающих змеинные тела.

Через полгода, с наступлением первого месяца суши *panquetzaliztli* («поднятие воинских знамен», 9–28 ноября), в ходе ритуального сражения между юношами из школ тельпочкалли и кальмекак эта статуя «захватывалась в плен», расчленялась и съедалась победителями, подобно телу принесенного в жертву пленника. Тогда же огненный змей — шиукоатль спускался с пирамиды к жертвеннику у ее подножия, чтобы осуществить ритуал «сожжения воды». Важными атрибутами этого праздника, свидетельствует индейский информатор Саагуна, были полоски из древесной бумаги амате с нанесенными на нее при помощи сока каучукового дерева штрихами: они изготавливались и копились на этот случай в течение всего сезона дождей. Сгорающие на жертвеннике огненного змея символы небесной влаги имеют прямое отношение и к образу Кецалькоатля-жреца и к образу его прототипа — божества, теснейшим образом связанного с богами грозового дождя: взойдя на огненный жертвенник у моря, старый жрец-правитель воспроизведет обряд, по сути аналогичный «сожжению воды». И его обещание вернуться основано на все том же законе бинарности, в соответствии с которым в природе сезонная сушь непременно сменяется очередным периодом дождей.

Подобно Кецалькоатлю с Тескатлипокой, огненный змей шиукоатль и Пернатый Змей бога весеннего ветра — близнецы, двойники, воплощения двух сторон одного явления, образ неразрывного единства противоположностей. В изобразительном искусстве науа изображения змей вообще

¹⁸ Змей, украшенный драгоценными перьями, послужил также в качестве волшебного оружия, которым новорожденный Уицилопочтли поразил свою сестру, богиню Луны Койольшауки, когда она восстала против его рождения в союзе с братьями-звездами «И названный Уицилопочтли сказал одному, что звался Точанкалки (*Tochancalqui*), чтобы он поджег змею, сделанную из факелов, что звалась шиукоатль (огненный змей), и так он ее поджег, и ею была ранена названная Койольшауки, отчего она умерла, разорванная на куски, и голова осталась на том хребте, что зовется Коатепек, а тело упало вниз, разбившись на куски» (*Sahagun B de, fray Historia general T I L III Cap I*)

чрезвычайно популярны, поскольку передают ключевые понятия мифологической картины их мира. В виде двуглавого змея, свернувшегося кольцом, ацтеки, подобно многим народам Древности, образно передавали представление о вечности; поэтому гибкое тело рептилии обрамляет круглый ацтекский камень-календарь, а из двух ее раскрытых пастей смотрят друг на друга два мужских профиля. В виде пары сплетенных крестообразно змеиных тел нередко стилизовался и знак «оллин», передающий в живописи, скульптуре и рисуночном письме ацтеков другое важнейшее понятие — «движение».

Проведение ритуалов, связанных с переходными состояниями природы и общества, сопровождалось у ацтеков питьем опьяняющих напитков пульке (*pulque* или *pulcre*) и октли (*octli* или *uctli*), делавшихся различными способами из сока магея, мексиканской агавы¹⁹. Поэтому неудивительно, что третьим из магов, явившихся в Толлан, оказывается, по версии «Анналов из Куаутитлана», бог пульке по имени Тольтекатль (*Toltecatl*).

Производством и торговлей пульке и октли как делом общественно значимым занимался у ацтеков особый клан ремесленников, а потребление хмельного было строго регламентировано ритуальными запретами. Право пить пульке не таясь в любое время суток имели люди, перешагнувшие пятидесятидвухлетний рубеж (т. е. прожившие тринадцать четырехлетних или четыре тринадцатилетних цикла). На время отправления соответствующих ритуалов запрет на алкоголь сменялся предписанием его обильного питья всеми их участниками.

¹⁹ Изобретателем опьяняющего питья из сока агавы ацтеки считали Кецалькоатля. В «Истории Мешика» (Manuscrito Thévet) рассказывается, что когда Кецалькоатль и Тескатлипока завершили дело сотворения мира, увенчав его созданием человека, они созвали всех богов на совет и сказали: «Ведь человек будет грустен, если мы не подарим ему нечто такое, чтобы он возвеселился и почувствовал радость от жизни на земле, и стал возносить нам хвалы и петь и плясать». И вот Кецалькоатль, бог ветра, решил сотворить некий напиток и даровать его человеку, чтобы тот обрел веселье. Задумав это, вспомнил он о деве-богине по имени Майяксель или Майяуэль, за которой присматривала ее бабка, одна из звездных богинь *Tzintzime*. Он пошел к ним и застал обеих спящими. Тогда он разбудил девушку и сказал ей: «Я пришел за тобой, чтобы забрать тебя в мир». И, взяв ее на плечи, он сошел на землю. Здесь они обратились в дерево с раздвоенным стволом, один из побегов которого звался Кецальуэшотль, Драгоценная ива (это была ветвь бога ветра), а другой — Шичкуауитль, Цветущее дерево (это была ветвь девы). Когда старуха проснулась и увидела, что девушки рядом с ней нет, она созвала всех *Tzintzime*, и они ринулись на землю искать Кецалькоатля. Тут стволы дерева откололись один от другого, старуха узнала ветвь девы, изломала ее на куски и раздала их звездным богиням, а те их съели. Ветвь Кецалькоатля осталась нетронутой, и, как только богини возвратились на небо, он принял свой прежний вид. Он похоронил кости девы, плоть которой съели богини, и из них выросло растение, которое индейцы зовут *metl*, магей.

Ацтеки изображали Майяуэль среди листьев магея в виде женщины, имеющей сорок сосцов, которыми она вскармливает звезды Млечного Пути. Ферментация сока магея достигалась при помощи корня растения *patecatl*, в мифологии имя *Patécatl* носил бог — супруг Майяуэль (Ватиканский кодекс А (3738)).

Почитание хмельного зелья было связано у ацтеков не только с культом особых богов пульке и богини агавы Майяуэль, но и с почитанием бога Шипе-Тотека. Будучи покровителем посева и жатвы как двух ключевых периодов жизни культурного растения, тот представлял собой одно из божеств ацтекского пантеона, прямо связанных с идеей обновления, преодолевающего смерть. Допустив, что под именем Тольтекатль мог скрываться Шипе-Тотек, мы обнаружим, что при завязке сюжета об уходе Кецалькоатля в его дворце собралась в полном составе четверка ацтекских богов, порожденных Принципом Дуальности, Ометеотль. Его мужская ипостась Ометекутли (Владыка Дуальности) и женская — Омесиуатль (Владычица Дуальности) создали четверых сыновей, чтобы те охраняли четыре стороны горизонта. В этом качестве они получили общее имя, дополненное цветовой маркировкой в соответствии с опекаемой стороной света: Тескатлипока черный (просто Тескатлипока) — Север, Тескатлипока синий (Уицилопочтли) — Юг, Тескатлипока красный (Шипе-Тотек) — Восток и, наконец, Тескатлипока белый (Кецалькоатль) — Запад.

Место пересечения осей горизонтальных координат в мифологиях обозначает центр или «пуп» земли. Ацтеки считали, что здесь, в недрах земли обитает Уэуэтеотль, бог-старик. Как хозяина всепожирающей огненной стихии его чтили под именем Шиутекутли, а как божество доброго пламени домашнего очага — под именем Тота (Наш Отец). Центральное положение бога-старца в мифологической системе координат отражало роль владыки годичного, четырехлетнего и любого другого завершенного цикла. Поэтому связанные с его культом ритуалы имеют непосредственное отношение к истории о конце «золотого века» тольтеков.

Функциями действующих в легенде мифологических персонажей определено место, где разворачиваются события. Полнота горизонтальных координат, представленная четырьмя Тескатлипоками, определенным образом указывает на срединный мир, обитаемый людьми. Связанные с Тескатлипокой (черным) и Кецалькоатлем космогонические мотивы указывают на содержание главной сюжетной линии: ритуальное воспроизведение процесса поэтапного сотворения порядка из хаоса тесно связано с обрядами инициации, к числу которых принадлежит и ритуально оформленный процесс смены правителя. Как на космическом, так и на общественном уровне мы имеем здесь дело с идеей чередующихся циклов, общей для мифологии мезоамериканских народов: в космогонии ацтеков чередуются эры правления Кецалькоатля и Тескатлипоки, у майя соперничают, поочередно свергая друг друга, две группы богов.

Царящие в стране тольтеков порядки «золотого века» показывают, что события, разворачивающиеся в предании, преломляются сквозь призму представлений о мифическом времени предков, предшествующем современному состоянию человечества. Уход мудрого жреца или правителя повлечет

за собой последствия эсхатологического масштаба: владычество Тескатлипоки положит предел «золотому веку» Толлана. В соответствии с представлением науа о космических циклах, тем самым начнется новый космогонический виток, на котором наступит суровая к людям эпоха Тонатлиу, пятого Солнца. Знай древние мексиканцы железо, его, по аналогии с античной периодизацией циклов, можно было бы назвать «железным веком».

Мотиву смены правителя в предании о Кецалькоатле сопутствует мотив его болезни и старческой дряхлости. С позиций мифа уже этого достаточно, чтобы понять причину его ухода. В соответствии с представлениями древних народов, физическая немощь правителя или верховного жреца — любого живого воплощения благоденствия людей и самой природы — ставит общину перед проблемой радикального разрешения ситуации. На более зрелом этапе становления классового общества обычай ритуального убийства и замены священного правителя²⁰ уступил место обрядам обновления его сакральной силы, подобным «хеб-седу»²¹, описанному в древнеегипетских памятниках. Показательно, что месяцу устройства космического порядка *cuahuitlehua* («поднимаются столбы», 2–21 февраля), на который приходились обряды в честь Кецалькоатля, предшествовал месяц *izcalli* («жизнь» или «произрастание», 8–27 января), на который приходился «праздник владык», посвященный обрядам обновления сакральной силы этих земных репрезентантов божества, к которым принадлежал и Кецалькоатль как священный царь или верховный жрец. В завязке сюжета о Кецалькоатле-беглеце проступают мотивы аналогичного по смыслу обряда.

«Колдуны», продолжает рассказчик, узнают от дворцовых слуг, что их хозяин поражен тяжким недугом, а стража гонит пришельцев прочь, требуя не беспокоить больного. Но оказывается, что по крайней мере одного из гостей Кецалькоатль вовсе не считает незванным. Напротив, он жаждет поскорее его увидеть: «Пусть он войдет и приблизится, ибо уже много дней я ожидаю его»²². Этот долгожданный гость, как явствует из дальнейшего, не кто иной, как Тескатлипока, на сей раз принявший, как уже говорилось, образ согбенного годами седого старца. Он справляется о здоровье хозяина и получает ответ: «Чувствую я себя весьма дурно, болит у меня все тело, и не в силах я владеть ни руками, ни ногами»²³.

Тескатлипока, как явствует из предания, знал о старческой немощи и болезни царя. Да и как он мог не знать о недуге, причиненном собственными чарами: ведь именно с ними ацтеки связывали всяческие заболевания глаз и кожи, в том числе «болезни, неизлечимые и заразные: проказу, и

²⁰ См. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М., 1986.

²¹ Матье М. Э. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии) // Матье М. Э. Избр. труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996. С. 106–134.

²² Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. IV.

²³ Ibid.

нарывы, и подагру, и чесотку, и водянку...»²⁴ Телесные напасти, пишет хронист, насылались Тескатлипокой на смертных за их проступки, представлявшие собой нарушения ритуальных запретов: «...те болезни он насылал, когда гневался на то, что не выполняли и нарушали обет и послушание, коим обязывались поститься, или спали со своими женами, а жены со своими мужьями или любовниками во время поста...»²⁵ Однако в случае с Кецалькоатлем дело обстоит наоборот: болезнь старого жреца предшествовала нарушению им обета плотского воздержания, спровоцированного все тем же коварным колдуном, хотя вряд ли справедливо называть его проступки коварными: ритуальный их характер исключает этическую оценку.

На уровне вселенском Тескатлипока-Титлакауан полагает предел исчерпанному космогоническому циклу, озаменованному правлением брата-близнеца. Поэтому ацтеки «еще говорили, что в день, когда ему угодно будет разрушить и низвергнуть небо, он это сделает, и всем живущим придет конец»²⁶. В мире людей он точно так же «делает все, когда хочет и думает, и никто не может ему помешать и противоречить тому, что он делает, <...> и он обогащает кого захочет и также насылает бедность и нищету на кого захочет»²⁷. Под именем «Ночь, Ветер» Тескатлипока олицетворяет «темное», т. е. разрушительное начало. Его близнец Кецалькоатль тоже действует в облики бога ветра. Как созидательный ветер, «метущий дорогу перед богами дождя», он предвещает весеннее обновление природы. По мифологическому закону тождества он же несет и вселенское обновление: согласно «Легенде о Солнцах», именно ветер-Кецалькоатль своим дуновением отправил в путь по небосводу нынешнее, пятое Солнце.

В предании о сотворении пятого Солнца, предшествующем в «Анналах из Куаутитлана» истории об исходе Кецалькоатля из Толлана, рассказывается, как маленький бог Нанауатцин (*Nanauatzin*) стал дневным светилом, бросившись в жертвенный костер. Тело этого божка, меньшего из собравшихся в Теотиуакане для того, чтобы решить, кто же достоин стать новым Солнцем, было сплошь покрыто нарывами, повествует легенда. Выше уже говорилось, кого ацтеки считали источником этой болезни. А значит, перед нами явный пример мифологического параллелизма небесного и земного событий: взаимное уподобление больного тела Нанауатцина, будущего пятого Солнца, и ветхого старческого тела Кецалькоатля предвещает жрецу из Толлана испытание смертью на жертвенном костре как условие нового воплощения.

²⁴ Sahagún B. de, fray. Historia general... Т. I. L. III. Cap. II.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

Колдун берется излечить Кецалькоатля, для чего он, как положено опытному лекарю, имеет при себе все необходимое. Во-первых, это магическое зеркало, нужное, как он говорит, чтобы «дать увидеть и даровать» страдальцу его тело. Зеркало, обладающее свойством инверсии изображения, в магии обозначает границу двух миров и часто фигурирует в ритуалах, связанных с переходными этапами человеческого бытия. В том числе, на что следует обратить внимание применительно к истории Кецалькоатля, с бракосочетанием и смертью.

По версии «Анналов из Куаутитлана», названный магический предмет Тескатлипока приносит во дворец, предварительно обернув тканью. Деталь эта, отмеченная информатором и зафиксированная вслед за ним хронистом, в повествовании не сакрального свойства означала бы лишь бережное обращение с хрупким предметом. В мифе же закутывание предмета означает обычно нечто большее, как правило — преграду магической силе, способной воздействовать на все окружающее. В подобных представлениях коренится обычай завешивания зеркал в доме усопшего. В них же, а отнюдь не в чувстве стыда, коренятся обычаи закутывания наготы человеческого тела, укрывания лица, покрытия волос. Соответственно, обнажать их следует лишь в особо мотивированных случаях. Тем же объяснялся зафиксированный хронистами ацтекский обычай целиком покрывать статую бога Кецалькоатля в храме накидками, которые торжественно снимались по случаю проведения ритуалов.

Разворачивая перед Кецалькоатлем свое магическое зеркало, Тескатлипока как бы освобождает старца от неких покровов, до сих пор скрывавших его сущность от него самого, и говорит при этом: «Посмотри же, о господин, на свое тело. Взгляни же на себя и познай себя, сын мой». Увиденное в маленьком круглом зеркале повергает жреца в уныние, ибо «веки его были сильно воспалены, глаза запали в глазницы, а все лицо изрыто глубокими отвисшими складками»²⁸.

Что означало обещанное Тескатлипокой Кецалькоатлю «дарование» тела? Если для младенца «получить в дар тело» означало родиться, то для ветшающего старца на троне правителя обряд обновления телесных сил мог обернуться либо «жеб-седным» обрядом восстановления магической мощи, либо ритуально обставленной смертью с последующим «воскресением» в теле молодого преемника (откуда и более позднее: «Король умер — да здравствует король!»).

В мифологических представлениях ацтеков старец и ребенок равным образом противопоставлялись человеку в расцвете сил — по причине близости обоих к границе между миром земным и тем, куда ушли предки и откуда приходят новорожденные. В рисованных книгах мексиканцев зем-

²⁸ Anales de Cuauhtitlan P 7

ной путь человека изображался в виде восхождения на вершину горы и спуска с нее. Вооруженный луком воин стоял на вершине, а дитя и старец занимали места у подножия с противоположных сторон. Прodelать путь от подошвы горы к вершине в обратном направлении, от старости к юности, могли лишь обитатели страны предков Чикомосток, которую искали и, по их словам, нашли посланцы Мотекусомы Старшего. Ритуал восстановления магических сил правителя по смыслу представлял собой хождение в эту страну, где время способно течь вспять, и возвратиться из нее он должен был в обновленном теле.

На вопрос Кецалькоатля: «Куда же я должен идти?» — следует ответ гостя: «Непременно надо тебе идти в Туллантлапаллан (*Tullantlapallan*), где ожидает вас другой старец; он и вы поговорите между собой, и после вашего возвращения вы будете подобны юноше и даже станете другой раз как юноша»²⁹.

2. КЕЦАЛЬПЕЛАТЛЬ, СЕСТРА-СУПРУГА

По версии «Анналов» приготовления старца к исходу начинаются с его внешнего преображения. Тот из гостей, которого звали Иуимекатль (*Ihuimekatl*), «сделал ему сначала убранство из перьев кецаля, что шло от плеча до пояса, потом он сделал ему маску из бирюзы, и взял потом красную краску, которую нанес ему на губы, взял затем желтую краску, которой начертал квадраты на его лбу, потом нарисовал ему зубы, подобные змеиным, и сделал ему парик и бороду из синих перьев и перьев красной гуакамайи и, приладив их накрепко, отогнул назад. Когда же было готово убранство, тогда подал он зеркало Кецалькоатлю. И когда тот взглянул на себя, увидел он, что стал весьма красив; и вышел тогда Кецалькоатль из своего убежища, где пребывал он в скорби и под охраной»³⁰. Пребывание в уединении, вдали от дворца и под крепкой охраной, согласно Иштлилшочитлю, предписывалось наследнику тольтекского престола до того момента, когда для него наступало время занять место предшественника, узаконив этот акт ритуальным браком с женщиной царского рода. Нарисованные змеинные клыки и цветные перья убранства вокруг лица Кецалькоатля преображают человеческое лицо в маску Пернатого Змея. Не вызывает сомнения чрезвычайное сходство дела рук Иуимекатля с масками-горельефами, которыми украшены панели теотиуаканской пирамиды Кецалькоатля, что наглядно подтверждает преемственность культуры ацтеков по отношению к влиятельнейшей из центральномексиканских культур классического периода.

²⁹ Sahagún B de, fray Historia general T I L III Cap IV P 209–210

³⁰ Anales de Cuauhtitlan P 7

В записи Саагуна нет эпизода преобразования старого жреца в Пернатого Змея. Здесь после жалобы хозяина на нездоровье гость подносит ему чашу с неким снадобьем, говоря при этом: «Господин, вот лекарство, что я вам принес; оно очень хорошее и здоровое, и опьяняет того, кто его пьет; если вы захотите испить его, то опьянитесь им, и исцелитесь, и смягчите ваше сердце, и вспомните о трудах и тяготах, и о смерти, или о вашем уходе». Вопреки опасениям, Кецалькоатль все же «отведал его и попробовал, а потом выпил его, сказав: „Что это? Похоже, эта вещь очень хороша и вкусна; она меня уже исцелила и избавила от болезни, я уже здоров“. И в другой раз сказал ему старик: „Господин, выпейте еще раз, ибо это очень хорошее лекарство, и вы станете здоровее“»³¹. Послушавшись лекаря, жрец вновь приложился к чаше, «от чего он опьянел и начал жалобно плакать, и сердце его смягчилось и подвиглось на то, чтобы уйти»³². Двукратное «причастие» героя не случайно, как и все в мифах, и поскольку далее появится перед ним и третья чаша: ее поднесет Кецалькоатлю некий таинственный старец, встреченный им на пути в Тлапаллан. Число «три» в мифологии науа, как и у других древних народов, описывает вертикальную схему мироздания (небо — земля — преисподняя), которой Кецалькоатль причастен уже как герой космогонических мифов, где он вместе с Тескатлипокой творит космос из первичного хаоса.

В «Анналах из Куаутитлана» рассказывается, что Кецалькоатль, прежде чем ощутить себя здоровым, осушил чашу пятикратно, совершив тем самым, как говорит рассказчик, некое жертвоприношение. Число «пять» возникло здесь, очевидно, не случайно, поскольку на эзотерическом языке ацтекских жрецов оно означало не только полноту горизонтальных координат, но и самого Кецалькоатля в ипостаси «культурного героя» — творца и живое воплощение упорядоченного общественного бытия. На антропоморфных изображениях Кецалькоатля обычно присутствует геометрический символ пятерки в виде пятиугольника, образованного горизонтальным срезом волнистой морской раковины. И пятикратное прощальное «причастие» жреца накануне его последнего странствия, возможно, должно было символически обозначить полноту, т. е. завершенность и исчерпанность, цикла существования человеческой общности, к которой принадлежали он сам и его народ. Это подтверждается и дальнейшим ходом повествования, где говорится о пути Кецалькоатля к погребальному костру и гибели оставленного им Толлана.

Обычай предков предписывал верховному жрецу науа плотское воздержание, и известный своим благочестием Кецалькоатль, повествует предание, доселе никогда не отступал от этого обета. Но под влиянием колдов-

³¹ *Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. IV. P. 210.*

³² *Ibid.*

ского снадобья Тескатлипоки свершилось прежде невероятное. Старец, рассказывает в «Анналах», приказал слугам: «„Ступайте и приведите сюда мою сестру Кецальпетлатль. И пусть мы вместе, она и я, предадимся опьянению“». Тогда отправились они к горе Ноноуалько, где она творила очистительные обряды. И сказали ей: „Молодая госпожа, благородная Кецальпетлатль, живущая в воздержании, мы явились за тобой, ибо ждет тебя жрец Кецалькоатль, чтобы вы, ты и он, соединились!“ <...> Там поднесли ей пульку, четырежды и в пятый раз, и это было ее жертвоприношение. <...> Когда же занялся день, охватила их грусть, отчаянием исполнилось сердце, и произнес тогда Кецалькоатль: „О горе мне!“»³³ «Благородная дама» именуется здесь сестрой Кецалькоатля, что подтверждает ее имя — Кецальпетлатль. Индивидуальное и родовое одновременно, оно построено по той же модели, что и наименования, означающие принадлежность воинской знати ацтеков к мужским союзам орлов (*cuauhpētlātl* — циновка орла) и ягуаров (*ocelopētlātl* — циновка ягуара). Имя Кецальпетлатль указывает на ее принадлежность к «дому (циновке) кецаля» — птицы, означавшей правителей. Словом «циновка» в Мезоамерике назывался и трон правителя, напоминая о той поре, когда ему предшествовала циновка вождя. Соответственно, имя сестры правителя-жреца напоминает о матриархальной традиции осуществления царской власти братом и/или мужем царицы.

Кецалькоатль в записи Саагуна именуется в различных обстоятельствах то царем, то жрецом. Вспомним здесь, что исторически достоверный правитель Толлана Топильцин носил также титул верховного жреца, почему именовался также титульным именем Кецалькоатль. Носителями высоких жреческих титулов оставались вплоть до Конкисты и ацтекские правители-тлатоани, а также лица, принадлежавшие к их роду. Таким образом, если даже «благородная Кецальпетлатль» и не была родной сестрой верховного жреца, то, во всяком случае, принадлежала к тому же правящему роду, что и он сам. Отступив от законов родовой экзогамии, они совершают преступление, за которое, как свидетельствует древняя эпическая традиция, даже невольный преступник неизбежно подлежит строжайшей каре. Однако мифология предполагает иной взгляд на деяние Кецалькоатля и его сестры. Закон родовой экзогамии перестает действовать в случаях так называемого «сакрального инцеста» или «священного брака», представляющего собой обрядовое подобие космогонического (брак неба и земли) либо антропологического (брак первопредков) мотивов. Таковы царские инцестные браки, практиковавшиеся, помимо мексиканцев, инками, египетскими фараонами, персидскими царями и прочими владыками Древности.

Верховная власть Кецалькоатля требовала от своего обладателя всей полноты магических сил. Отсюда проистекает мотив необходимости их

³³ Anales de Cuauhtitlan. P. 7–8.

ритуального обновления, присутствующий в предании о Кецалькоатле. Неотъемлемой частью подобных ритуалов повсеместно был священный брак правителя-жреца и жрицы, олицетворяющей богиню земли. Священный брак с представительницей царского рода был актом «обновления» магических сил правителя-жреца, подтверждающим его право на сохранение ответственного общественного положения. В обрядах такое «обновление» часто представлялось как ритуальная смерть и возрождение царя. В мифологиях народов мира богиня земли по своим функциям не только божественная супруга, мать и подательница плодородия, но и владычица подземного царства смерти, принимающая в свое лоно покойного. Поэтому в Древнем Египте к умершему обращались со словами: «Тебя отдают твоей матери Нут в ее имени „погребение“, и она обнимает тебя в ее имени „гроб“»³⁴.

В мифологии ацтеков богиня земли, утром рождающая солнце, а вечером вновь принимающая его, как и всех умерших, в себя, зовется Коатликуэ — «Та, что в юбке из змей». На плоту, сплетенном, подобно одеянию Коатликуэ, из змей, ежесуточно совершает свой подземный ночной путь бог солнца Уицилопочтли. Путешествие на плоту из змей, внешне подобном сплетенному из змей полотнищу юбки Коатликуэ, есть символ возвращения мужского божества (или его земного представителя) в материнское лоно, за которым последует его повторное рождение. По сокровенному мифологическому смыслу — как акт обновления — это путешествие по водам загробного мира было равнозначно акту плотского соединения с представительницей собственного рода. Ритуально обновляя силы супруга (сына или брата) богини, священный брак также позволял видеть в рожденном от него сыне возвратившегося в новом теле отца.

Сказанное подтверждается упоминаниями о ритуалах священного брака у жрецов племени сапотеков, чья культура к моменту Конкисты продолжала хранить многие древние обычаи, общие для мезоамериканцев: «Хотя этим жрецам предписывалась жизнь в воздержании, были праздники, на которых они были обязаны предаваться опьянению и вступать в связь с девушками. Если какая-либо из них беременела и рождала сына, сын этот становился преемником жреца»³⁵. Таким наследником отцовских полномочий, рожденным от священного брака, был, согласно хронике Иштлильшочитля, исторический Топильцин-Кецалькоатль. Колониальный историк пишет, что этот правитель был сыном женщины того

³⁴ Лифшиц И. Г. Детерминатив к египетским словам *mw*t, «мертвец» и *hftj*, «враг» // Яфетический сборник. Л., 1930. С. 224–225. Цит. по: Фрейдсберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 78.

³⁵ Seler E. Wall Paintings of Mitla: a Mexican Picture Writing in Fresco // Bulletin 28. Smitsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Washington, D. C., 1904. P. 276. Цит. по: Séjourné L. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, 1983. P. 75.

же рода, что и его отец, и вследствие этого понес кару: потерпел военное поражение и вынужден был спасаться бегством. Конечно, Иштлилшочитль как христианский автор не мог не осуждать кровосмесительного обычая язычников. Но правда и то, что задолго до торжества христианства в Европе творцы литературных произведений ее Древности давали отличную от мифологической трактовку подобных эпизодов. Достаточно вспомнить хотя бы известнейшую историю Эдипа в пересказе классиков древнегреческой драматургии. Исторической основой переосмысления этого и подобных ему сюжетов, в основе которых лежал ритуал священного брака, было, очевидно, постепенное вытеснение из обихода правящих слоев матриархального обычая подтверждать полномочия нового правителя посредством брака с представительницей правящего рода³⁶.

3. ЦАРСКАЯ ДОЧЬ И ЧУЖЕЗЕМЕЦ

Во «Всеобщей истории» Саагуна сразу после эпизода с питьем октли Кецалькоатлем повествование о нем, подобно вставным новеллам более поздних времен, прерывает другая история, связанная с главной сюжетной линией местом действия (Толлан) и некоторыми персонажами (Тескатлипока и другие «колдуны», его спутники). Начало вставной истории очень напоминает широко распространенную завязку волшебной сказки. Показательно, что именно здесь образ Кецалькоатля под пером Саагуна раздваивается, подобно тому, как разделяются по мере эволюции общественных отношений у науа функции жречества и воинской элиты во главе с царем — военным вождем. В начале повествования Кецалькоатль постоянно именуется королем (*el rey*). Однако город вынужден покинуть, по словам того же хрониста, Кецалькоатль-жрец, живший в безбрачии. Царь же по имени Уэмак (который по тольтекским обычаям должен был одновременно носить то же титульное имя — Кецалькоатль) остается править и губит подданных, отдавая дочь-наследницу в жены главному «колдуну».

Так случилось, поскольку «Уэмак, бывший царем тольтеков в земных делах, — ибо названный Кецалькоатль был как жрец и не имел детей — имел дочь, очень красивую; и ради красоты ее вождели и желали названные тольтеки, чтобы вступить с нею в брак; названный же Уэмак не желал отдавать ее за названных тольтеков». Заслуживает внимания, что собственно наследницей престола здесь названа дочь царя Уэмака. Это опять указывает на такой элемент сохранявшегося у науа материнского

³⁶ О следах материнского права в обиходе правителей городов-государств Мексики см.: Ершова Г. Г. Система родства древних майя. М., 1997. Согласно тексту в гробнице Храма Надписей (Паленке), погребенный там правитель сочетался браком сначала с матерью, а затем и с сестрой. См.: Красулин Е. А. Идеология царской власти у древних майя (по материалам иероглифических текстов Паленке): Дис. ... канд. ист. наук. М.: МГУ, 2003.

права, как преемственность власти по женской линии. Брак с представительницей царствующего рода, очевидно, оставался на этапе возникновения «толланского цикла» важнейшим этапом легитимизации власти нового правителя. На практике в период, когда наследование царской власти по мужской линии находилось в стадии формирования, женихом и супругом высокородной жрицы мог в различных ситуациях становиться как истинный царь, так и ритуально тождественный ему временный имперсонал — заместительная жертва на празднестве обновления сакральных сил владыки. В древнемексиканском прообразе типичной сказочной истории о красавице принцессе и старом царе, ее отце, ревностно берегущем свое сокровище, все еще явственно проступает ритуально-мифологическая подоснова. Красота дочери правителя, этот непрменный атрибут сказочной героини, в данном случае если и имела значение, то отнюдь не перво-степенное. Куда важнее было то обстоятельство, что брак с ней являлся священнодействием, открывающим дорогу к трону правителя.

Дочь правителя в соответствии со своим общественным статусом должна быть не только «принцессой», но непременно и жрицей главного женского божества местного пантеона, имеющей высокий ранг. Данное обстоятельство снова заставляет заподозрить, что в основе истории ее соединения с чужеземцем лежит не личное чувство, как у любой сказочной героини, а ритуальное предписание, подобное сапотекскому.

Даже в пересказе целомудренного Саагуна, несмотря на упоминание красоты и любви героини и «этнографическое» обоснование наготы героя обычаем его племени, история неожиданно вспыхнувшей страсти красавицы к чужеземцу хранит черты воспоминаний о некоем фаллическом действе. «Титлакауан, — записывает Саагун, — обернулся индейцем-чужеземцем, что зовется тоуэйо (*toieyo*), совсем обнаженным, как обычно ходили люди его племени; и он продавал зеленый перец, и сел на рынке перед дворцом³⁷. <...> Дочь царя Уэмака посмотрела на торговую площадь (*tiánquez*) и увидела названного обнаженного тоуэйо и его детородный член; и после того, как она его увидела... вошла во дворец и пожелала член того тоуэйо...»³⁸

Словом, «колдун» Тескатлипока, принявший вид странствующего торговца, стал вовсе не предметом любви как чувства, в эпосе, сказке и всей

³⁷ Своего будущего супруга толланская принцесса неспроста углядела именно на рынке, поскольку это место меновой торговли тесно связано с комплексом представлений о материальном благополучии. Интересно отметить и этнографическую точность описания места действия: возможность для царской дочки наблюдать с высоты дворцовой платформы за происходящим на торжище подтверждается археологически зафиксированным обычаем строителей древних мексиканских городов располагать главную из рыночных площадей именно под стенами резиденции правителя. В этом отношении дворец легендарного Уэмака, очевидно, не был исключением.

³⁸ *Sahagún B. de, fray Historia general... Т. II. L. III. Cap. V.*

позднейшей литературе направленного на личностные качества партнера, а объектом безудержного физического вожделения, по причине его имперсональной стихийности не нуждающегося в опосредовании никакой «лирикой». Даже слова, что принцесса «стала очень больна от любви к тому, кого увидела»³⁹, не в силах опровергнуть стихийной природы ее чувства, соприродного тому, которое овладевало, к примеру, участниками ритуальных оргий во славу Диониса.

И внешнее проявление любовной хвори тольтекской красавицы тоже не имеет ничего общего со сказочным и литературным «она стала бледнеть и сохнуть от любви». У нее, напротив, «опухло все тело». Симптом сей однозначно выдает истинную природу мнимого тоуэйю, а на самом деле — повелителя подобных недугов бога Титлакауана-Тескатлипоки. Очевидно, здесь снова подразумевается культ божеств природной производительной силы, одно из которых — Шипе-Тотек — как раз состоит в свите «колдуна». Сходство распухшего от водянки человеческого тела с набухшим от влаги и готовым лопнуть зерном выводит смысл на поверхность. Это подтверждается приведенным ниже описанием излечения девушки.

Чужеземец неожиданно исчез, но его в конце концов разыскали, привели во дворец, «тут его вымыли и остригли, и выкрасили ему все тело краской, и надели на него маштле»⁴⁰, и покрыли названного тоуэйю одеждой. И сказал ему царь Уэмак: „Ступай и войди увидеть мою дочь, она там, внутри, где ее охраняют“. И названный тоуэйю сделал так, и спал с названной дочерью царя Уэмака, отчего она сразу стала здорова и почувствовала себя хорошо; и таким образом названный тоуэйю стал зятем названного царя»⁴¹.

Мексиканское предание раскрывает ритуальную родословную героев многочисленных сказок о «мезальянсах» красавиц-принцесс. Если опустить то обстоятельство, что царским зятем под личиной скромного торговца стал носитель коварных замыслов Тескатлипока, в сюжете опять прорастет фольклорная топка: как это часто случается в сказках, здесь женихом недоступной красавицы волей судьбы тоже становится персонаж, на первый взгляд никак не достойный подобной участи. В рассказе Саагуна его незначительность подчеркнута и внешним видом (полная нагота, изначально, конечно, имеющая ритуальную основу), и невидным общественным положением (обычный бродячий торговец). Как правило, сказочные образы таких пришельцев лишь в финале переживают преобразование, подтверждающее высокое родство неожиданных счастливых с образами умирающих и воскресающих богов: их триумф в конце сказки

³⁹ *Sahagún B de, fray Historia general...* Т. II. L. III. Cap. V.

⁴⁰ Набедренная повязка, аналогичная библейскому «препоясанию».

⁴¹ *Sahagún B de, fray Historia general...* Т. II. L. III. Cap. V.

воспроизводит в ином контексте представления о возрождении Солнца после его зимней «смерти» и о весеннем пробуждении природы. В не отождествившейся от мифологической основы истории тоуэйо с самого начала делается известно, что под его личиной спрятался не кто иной, как бог перемен Тескатлипока, которому сопутствовали бог весеннего обновления всего живого Шипе-Тотек и Уицилопочтли, солярный бог ацтеков.

Индийские информаторы Саагуна объясняют наготу пришедшего торговца не бедностью, а обычаем племени, к которому тот принадлежит. «Когда же его привели к царю Уэмаку, заговорил царь Уэмак, спрашивая названного тоуэйо: „Откуда ты?“ И сказал ему названный тоуэйо в ответ: „Царь, я чужеземец, пришел сюда продавать зеленый перец“. И опять сказал царь тому тоуэйо: „Почему ты не носишь махтлис и не покрываешься одеждой?“ И сказал ему в ответ названный тоуэйо: „Царь, таков обычай в нашей земле“»⁴². Обычай ходить нагими жители Центральной Мексики приписывали уастекам, обитавшим там, где климат позволял подобное, — на побережье Мексиканского залива. Согласно данным археологии и этнографии, среди уастеков была широко распространена фаллическая обрядность, связанная, в частности, и с культом Кецалькоатля. Она была известна покорившим этот земледельческий народ ацтекам и даже могла повлиять на их собственную ритуальную практику. С этой точки зрения находит объяснение неожиданное вторжение истории молодого торговца из жарких краев в историю старого жреца Кецалькоатля — обе сюжетные линии могут восходить к некоему обрядовому комплексу, связанному с инициацией правителя, бытовавшему среди уастеков и воспринятому от них центральномексиканскими племенами задолго до ацтеков.

В эпосе или волшебной сказке жених активно добивается руки и сердца своей принцессы, чтобы унаследовать, наконец, если и не всю власть тестя, то по крайней мере полцарства. Тоуэйо беспрепятственно становится царским зятем, причем уже в начале истории. Странствующий торговец не сватается к девушке, как это положено сказочным женихам, напротив, он изо всех сил отпирается от неожиданного предложения, отвечая царю: «Господин мой, это невозможно никак, лучше убейте меня, я хочу умереть, ибо я недостойн слышать эти слова»⁴³. Реальные кандидаты на ацтекский престол, свидетельствуют информаторы Саагуна, поступали весьма сходным образом, защищаясь теми же аргументами: «Во время избрания многие из тех, кто подозревал, что их могут избрать, прятались, чтобы на них не пал выбор и им не пришлось принять столь большое бремя»⁴⁴. Чужестранное происхождение возлюбленного царской дочери, ско-

⁴² *Sahagún B de, fray Historia general...* T. II. L. III. Cap. V.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* T. II. L. VIII. Cap. XVIII.

рее всего, отголосок того времени, когда у обитателей Центральной Мексики бытовал распространенный среди древних народов обычай избрания временного священного царя: противник, покушающийся на царя, воплощавшего благополучие подданных, до своей победы представлялся им «чужаком».

К тем же архаическим временам, похоже, восходит ритуальная нагота претендента, сохраненная ацтекским обычаем: «Когда приходил тот указанный день, что был благоприятным, высшие жрецы шли искать избранного царя и других избранных, и брали их, и раздетыми отводили их к храмовой пирамиде (*си*) Уицилопочтли». Кандидата на престол, найдя, наряжали в костюм, известный по изображениям Кецалькоатля или представляющего его жреца: «ему надевали на затылок, так, чтобы свешивалась на спину, маленькую тыкву, наполненную табаком (*picietl*), с темно-зелеными кисточками, и привязывали к голове темно-зеленую ткань, расписанную костями мертвых, чтобы она была пред его лицом, и вкладывали ему в левую руку мешочек с копалом или белым ладаном; он был также темно-зеленый и расписанный костями мертвых; и обували его в сандалии, также темно-зеленые, и вкладывали в правую руку курильницу из тех, что приняты у них, расписанную головами мертвых, и с конца рукоятки свисало несколько бумажных кисточек»⁴⁵. В таком виде он представлял перед статуей Уицилопочтли, бога Солнца и войны.

Война была первым деянием, которое, по ацтекским законам, следовало осуществить вновь избранному правителю: «Через несколько дней после того, как царь устроил праздник своего избрания, он вскоре приказывал объявить войну, чтобы отправиться воевать какую-нибудь страну, и скоро собирал своих военачальников и людей войны, и давал им оружие и воинские знаки. Сам царь шел с ними как их главный военачальник, устрояя свой поход...»⁴⁶

После рассказа о свадьбе царевны с тоуэйо информатор Саагуна тоже переходит к повествованию о войне, прибегая при этом к такому ее обоснованию, которое типично для волшебной сказки или эпоса. Раздосадованные тольтеки, записывает хронист, «стали гневаться и говорить оскорбительные и обидные слова против царя Уэмака, говоря между собой: „Почему царь Уэмак выдал дочь за тоуэйо?“ И как названный царь Уэмак понял и услышал обидные слова, что против него говорили названные тольтеки, созвал он их и сказал: „Вы пришли сюда; я понял все обидные слова, что вы сказали против меня из-за любви моего зятя, тоуэйо; я вам приказываю, притворно повести его на войну против Сакатепека и Коатепека, чтобы его убили наши враги“. И так, услышав эти слова названного

⁴⁵ Sahagún B. de, *fray*. Historia general... Т. II. L. VIII. Cap. XVIII.

⁴⁶ Ibid.

царя Уэмака, тольтеки вооружились и собрались вместе и отправились на войну со многими воинами, и с зятем тоуэйо названного царя Уэмака; и придя к месту битвы, схоронили того тоуэйо, с пажами, карликами и хромыми, чтобы подстеречь врагов»⁴⁷. Этот эпизод воспроизводит хорошо известный ацтекам эпизод мифа о рождении Уицилопочтли. Находясь еще в чреве матери, богини Коатликуэ, он готовится отразить нападение богини Луны Койольшауки и ее воинов-звезд, и в решающий момент появляется на свет, чтобы ринуться в победную атаку⁴⁸. Царский зять также затаивается в своем подземном скроне до подхода воинов Сакатепека и Коатепека, как таится в чреве богини Земли ее сын, утреннее Солнце.

Тоуэйо, брошенный на погибель тольтеками, которые вероломно оставили поле битвы, ведет себя, как подобает сказочному герою или былинному богатырю. «Не бойтесь, мужайтесь, ибо мы убьем всех наших врагов», — воодушевляет он свое войско, и, выждав время, в решительную минуту поднимается из подземного убежища, чтобы броситься на врагов, «преследуя и убивая их без числа»⁴⁹.

Тольтеки, не зная о случившемся, «пришли... сказать и известить царя Уэмака, говоря: „Царь, мы оставили твоего зятя тоуэйо одного с пажами во власти врагов.“ И как царь Уэмак услышал о предательстве, что сотворили названные тольтеки с его зятем тоуэйо, он очень обрадовался, подумав, что тот зять тоуэйо уже мертв, ибо был ему великий позор иметь такого зятя-чужеземца, тоуэйо»⁵⁰.

Услышав о победе тоуэйо, царь «очень испугался и огорчился, и созвал названных тольтеков, и сказал им: „Будем встречать нашего зятя“. И так отправились они встречать его с царем Уэмаком, неся с собой оружие или знаки, называемые кецальпанекайотль (*quetzalapanecáyotl*), и круглые щиты (*rodelas*), называемые шиучимали (*xiuchimali*), и дали их названному тоуэйо, и так приняли его с названными пажами танцами, и пением, и игрой на флейтах, с великой победой и радостью; и все названные тольтеки, придя во дворец названного царя Уэмака, надели ему перья на голову, и выкрасили все тело в желтый цвет, а лицо — в красный цвет»⁵¹. В изобразительном искусстве науа сочетание желтого и красного цветов указывало на Шиутекутли, «старого бога огня», с образом которого связывалось представление о конце старого цикла и начале нового, что еще подтверждает иницирующий характер описываемого обряда.

⁴⁷ *Sahagún B. de, fray Historia general...* Т. I. L. III. Cap. VI. Вряд ли стоит принимать это войско за «потешное» в уничижительном смысле этого слова. Ритуальная роль карликов и хромых свойственна всем архаическим культурам и археологически засвидетельствована в Месоамерике с глубокой древности.

⁴⁸ *Ibid.* Т. I. L. III. Cap. I.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Sahagún B. de, fray Historia general...* Т. I. L. III. Cap. VI.

⁵¹ *Ibid.*

А вот как, согласно Саагуну, после военного похода по случаю инаугурации посвящались в воинские ранги (в зависимости от числа захваченных пленников) ацтекские юноши. Возглавлял церемонию царь и «давал он им узорчатые одежды и маштлес, и разрешение, чтобы они впредь их носили, и также давал им разрешение носить на подбородке украшения из драгоценных камней, и серебра, и золота, каждому в меру его отличия на войне, и давал им имена знатных, и знаки или оружие, чтобы их почитали и знали как доблестных». При этом юношу, который в первый раз участвовал в войне и сам взял в плен кого-то из врагов, отныне называли тельпочтли йаки тламани (*telpochtli yaqui tlamani*), что означало «юноша-воин, берущий пленников», и царь «давал ему позволение красить тело в желтый цвет, лицо же — все в красный, а виски — в желтый цвет; это делали в первый раз майордомы царя, в знак чести»⁵². Таким образом, в результате победы царский зять утверждается в звании доблестного воина. Из дальнейшего повествования не ясно, остается ли он лишь в должности предводителя своего отряда. Однако царь Уэмак с этого момента исчезает из повествования.

По законам волшебной сказки в ее финале следует воздаяние злодеям, либо — в случае их раскаяния — великодушное прощение. История замужества тольтекской принцессы переходит в историю истребления всех тольтеков. Тескатлипока губит их, раз за разом подстраивая все новые козни. В описании его колдовства присутствуют аллюзии на ритуалы, сопутствующие двум постоянным и основным занятиям ацтеков — земледелию и войне.

4. «Я ПОКИДАЮ ГОРОД, Я УХОЖУ»

Те же мифологические ассоциации будут сопутствовать описанию странствия Кецалькоатля, к которому теперь возвращается хронист.

Кецалькоатль, «удрученный названными обманами и помня, что ему надлежало идти из Туллы в Тлапаллан, велел поджечь все дома, какие имел, сделанные из серебра и из раковин, и похоронить другие очень драгоценные вещи внутри горных хребтов или в ущельях, где текли реки, и превратил деревья какао в другие деревья, называемые мискитль (*mizquitl*); и кроме этого он повелел всем родам птиц с богатыми перьями, что зовутся кецальтототль, и шиутототль, и тлаукечоль, чтобы они шли впереди него, и они ушли до Анауака, что удален более чем на сто лиг»⁵³.

«Анналы» упоминают о том, что, прежде чем уйти, Кецалькоатль оплакивает свою участь в «жалобной песне, которую сложил он для своего исхода»: «Тяжек каждый день вне моего дома. О те, кого нет здесь, смяг-

⁵² Sahagún B de, *fray Historia general...* Т. II. L. VIII. Cap. XXI.

⁵³ Sahagún B de, *fray Historia general...* Т. I. L. III. Cap. XII.

чите ваши сердца, ибо ждут меня трудности и опасности. Жить и петь — удел имеющего земное тело; я же не был взращен для тягот рабского труда»⁵⁴. Властитель, обращенный в раба, — распространенная мифологическая инверсия, сопутствующая обрядам перехода персонажа в новое качество. В данном случае такой переход, очевидно, должен состоять в обещанном Тескатлипокой повторном обретении Кецалькоатлем юношеского «земного тела», обладая которым, он сможет снова «жить и петь».

Но жизнь на земле, как учили жрецы, — это прежде всего тяжкие испытания. Ацтекские повитухи встречали каждого новорожденного такими словами: «Ты явился в мир, где твои родные живут в трудах и тяготах, где палит жара и дует ледяной ветер, но не здесь, где ты родился, твой истинный дом. Твоя истинная страна, и наследство, и отец твой — все это в доме Солнца, на небесах. И да будет дана тебе удача достойно умереть в этом мире, заслужить в нем смерть, дарующую цветение»⁵⁵. Не потому ли и песня жреца полна печали?

Процальной песне Кецалькоатля откликается пение его «пажей» о некоем «столбе», который «готов только наполовину», либо (по другой версии перевода) «уже сломан». Этот образ отсылает нас к ацтекским представлениям о структуре мироздания, отраженным в календарном празднестве Кецалькоатля, когда воздвигался ритуальный столб. Празднество это, пишет Саагун, приходилось на первый месяц солнечного календаря, называемый *cuahuitlehua* («поднимаются столбы»). Во время него Кецалькоатль чтился вместе с богами дождя Тлалоками и их сестрой Чальчиутликуэ, богиней подземных вод, — как божество, «метущее дорогу» перед ними⁵⁶. На первый взгляд такая «подчиненная» роль может показаться слишком скромной для столь влиятельного представителя пантеона с древнейшей родословной. Но в данном случае, выступая предвестником влажного сезона, несущего возрождение растительному миру, он выступает божеством торжества жизни над смертью, шире — олицетворением победы сил порядка над силами хаоса, а значит, предстает божеством благих перемен «по преимуществу». То есть скромная роль божественного «подметальщика» восходит к перво-степенной роли демиурга⁵⁷.

Столб в ацтекских ритуалах представлял собой универсальный символ упорядоченной Вселенной, аналогичный мировому дереву. Его вертикаль, отделяя небо от земли, одновременно соединяла их между собою.

⁵⁴ *Anales de Cuauhtitlan*. P. 9–10.

⁵⁵ *Sahagún B. de, fray*. Historia general... T. I. L. VI. Cap. XXX.

⁵⁶ *Sahagún B. de, fray*. Historia general... T. I. L. II. Cap. I.

⁵⁷ Метение почиталось у ацтеков как занятие сакральное и связанное, вероятно, с производительными силами природы. Так, согласно мифу о рождении Уицилопочтли, его будущая мать Коатликуэ подобрала упавший с неба клубок цветных перьев, от которого забеременела, в то время как она «исполняла свой каждодневный обет, метя горную цепь Коатепек» (*Sahagún B. de, fray*. Historia general... T. I. L. III. Cap. I).

Отделением неба от земли, согласно космогоническому мифу науа, ознаменовалась победа братьев-близнецов Кецалькоатля и Тескатлипоки над хтоническим чудовищем Сипактли: изображения двух этих персонажей, поддерживающих небо подобно двум опорным столбам или могучим деревьям, есть в мексиканских кодексах.

Мировое древо мыслилось древними мексиканцами и в виде лестницы, представляющей собой опять-таки столб, но с поперечными перекладинами. В мифологии она соединяла три уровня мироздания по вертикали. Ее реальный, бытовой прототип — известная не только индейцам лестница-столб для сообщения с внешним миром древнейшего жилища земляночного или полужемляночного типа. В шаманских ритуалах сибирских народов фигурирует такая же лестница, соединяющая мир людей и мир духов. А литературный памятник народа майя-киче «Книга Чилам-Балам» рассказывает, что в год, называемый 2 Эб, богами была сотворена лестница, чтобы они могли подниматься и опускаться по ней посреди небес и посреди вод. В изобразительном искусстве Древней Мексики известны изображения такой лестницы с фигурой нисходящего по ней божества весеннего обновления природы.

С укреплением гегемонии военных вождей в зодчестве тольтеков и покоренных ими народов получает распространение вариант столбообразной «мировой опоры» в виде фигур юношей-воинов. Изоморфны мировой опоре или мировой оси и могучие колонны тольтекских и майя-тольтекских построек, сделанные в виде гремучих змей, головами опирающихся о землю, а изогнутыми под прямым углом концами хвостов с бубенцами поддерживающих поперечную балку. Их роль, как свидетельствуют рисунки в мексиканских кодексах, — поддерживать в небесах Солнце.

Из описания, сделанного хронистом Д. Дураном, явствует, что в празднество Тлалока, приходившееся на четвертый месяц солнечного календаря *huey tozoztli* («великое бдение», 3–22 апреля), в центре искусственной рощи из деревьев, ежегодно срубаемых для этих целей в природной роще на горе, носившей то же имя, что и мифический остров предков — Колуакан, устанавливали четыре дерева по числу углов мироздания. В центре образованного ими квадрата высилось пятое, главное дерево — самое высокое и пышное из всех, какие только можно было отыскать на священной горе. Дуран отмечает, что это дерево было принято называть Тота, т. е. Наш Отец⁵⁸.

Обряды вокруг ритуального столба совершались и на десятый месяц солнечного календаря *xocotl huetzi* («падает плод», 1–20 августа). Начинались они с выбора в священном лесу подходящего дерева, затем шли очищение, сушка и украшение ствола, превращаемого в столб, его вершину

⁵⁸ Durán D. Historia de las Indias... T. I. Cap. VIII. P. 86–87.

увенчивали сделанной из амарантовой массы фигурой бога огня, и, наконец, затевался штурм этого столба юношами-воинами с целью «захватить в плен» эту фигуру.

Напрашивается вывод, что и дерево, и столб отождествлялись со стариком — богом огня, чья обитель всегда соотносилась с центром: центром жилища, если его звали Тота и он обитал в домашнем очаге, или центром земли — тогда его звали Уэуэтеотлем. Начавшись от родного очага, дальнейший путь Кецалькоатля, пролегающий от ствола «старого-старого дерева» к огненному жертвеннику, лежит уже во вселенских координатах, и ведет он от центра упорядоченного мироздания к его окраине, обозначенной границей суши и океанских вод.

В мифологии науа рухнувший мировой столб или упавшее дерево означали конец прежнего порядка вещей. Представление это наглядно отражено в ацтекском «кодексе Ботурини». Сцены, изображенные в этой рисованной книге, повествуют, что во время совместной остановки на ночлег семи странствующих чичимекских племен неожиданно переломился ствол громадного дерева, под которым был поставлен переносной алтарь Уицилопочтли, бога племени ацтеков, и его жрецы истолковали это происшествие как знамение, повелевающее их народу отделиться от прочих и продолжить свой путь в одиночестве. Образ сломанного столба, о котором говорится в песне «пажей» Кецалькоатля, несет в себе близкий пророческий смысл. Если уход царя неминуем, значит, почти готова обрушиться опора олицетворяемого им порядка. А вслед за этим неминуемо суждено впасть в хаос его царству и завершиться «золотому веку» тольтеков.

Итак, «когда пропели пажи свою жалобную песню, сказал Кецалькоатль: „Свита моя, довольно. Я покидаю город, я ухожу. Скажите, пусть делают ящик из камня“. И тут же был изготовлен каменный ящик. И, сделав его, положили в него Кецалькоатля. Всего четыре дня пробыл он в этом ящике из камня. Когда же почувствовал нездоровье, сказал своим пажам: „Довольно, мы уходим“. И немедля ушел Кецалькоатль; поднялся он на ноги; призвал всех своих пажей и восплакал с ними. А потом отправились они в Тлиллиан Тлапаллан, к месту сожжения (*el quemadero*)»⁵⁹.

В античном мире бытовал обычай, называемый инкубацией: отчаявшись исцелиться каким-либо иным способом, тяжелобольной проводил ночь в храме, лежа в гробу⁶⁰. Нечто сходное, вероятно, имело место и у ацтеков, причем было связано не только с целительством, но и с приведением человека в пророческий транс. Об этом можно судить на основании рассказа Саагуна. В правление тлатоани Мотекусомы Младшего, говорится в нем, некая женщина была погребена, но воскресла на четвертую (*sic*)

⁵⁹ Anales de Cuauhtitlan. P. 9–10.

⁶⁰ Dieterich A. Mutter Erde. Ein Versuch über Volksreligion. Leipzig; Berlin, 1905. S. 28. Цит. по: Фрейдсбергер О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1977. С. 78.

ночь, чтобы возвестить последнему правителю ацтеков о скорой гибели его державы⁶¹.

Умерший ацтек уносил в загробный мир свое достояние: воин — оружие и трофеи, ремесленник и крестьянин — орудия труда, женщина — приспособления для прядения и ткачества. Вместе с Кецалькоатлем, готовым принять жертвенную смерть, ушел в небытие и мир, некогда сотворенный им как демиургом и культурным героем. «Заприте и спрячьте все богатства и все семена для посева, что мы когда-то даровали, и все наши блага»⁶², — приказывает царь. Посредством разрушительных актов, описанных в обеих версиях предания, Земля погружалась в хаос, чтобы пребывать в нем до тех пор, пока не наступит новый цикл. В его начале с четырех сторон света и в центре мира должны будут встать новые опоры мироздания в виде деревьев или ритуальных столбов.

Общая для мифологий мезоамериканских народов картина гибели и воссоздания мира сохранена для нас в «Книге Чилам-Балам».

«1. В [двадцатилетии] 11 Владыки вышел Ах Мукенкаб завязать глаза Ошлахун-ти-ку. <...>

7. Тогда [боги] Ошлахун-ти-ку были захвачены [богами] Болон-ти-ку. <...>

19. Тогда были взяты зародыши урожая. <...>

23. Завернул семена Йаш Болон Цакаб и удалился на 13 небо. <...>

32. Рухнут небеса,

33. рухнут на землю,

34. когда четыре бога,

35. четыре Бакаба ее разрушат.

36. Когда закончилось разрушение мира,

37. тогда были помещены деревья [Бакабов].

38. Тогда поднялось Красное Имиш Че на востоке.

39. Поднялся небесный столб,

40. знак разрушения мира <...>

42. Тогда поднялось Белое Имиш Че на севере <...>

47. Тогда поднялось Черное Имиш Че [на западе] <...>

51. Тогда поднялось Желтое Имиш Че [на юге] <...>

57. Тогда поднялось Зеленое Имиш Че в середине Земли»⁶³.

Сотворение космоса, как явствует из мифологических памятников различных народов, совершается через ряд этапов, и одним из важнейших бы-

⁶¹ *Sahagún B de, fray. Historia general...* Т. II. L. VIII. Cap. I.

⁶² *Anales de Cuauhtitlan*. P. 9–10.

⁶³ *Кнорозов Ю. В. Письменность индейцев майя*. М.; Л., 1963. С. 640.

вает этап наречения имен всему сотворенному (вспомним, например, описание сотворения мира в библейской книге «Бытие»). «И отправился в путь сей Кецалькоатль, — повествует ацтекское предание, — и вышел он из Туллы», по пути давая наименования тем местам, где делал остановки. Первым было «место, называемое *Cuauhtitla*». Одно из значений ацтекского слова *cuauh* — «дерево»⁶⁴. А здесь, как пишет хронист, как раз и «росло дерево, раскидистое, и толстое, и высокое». Прислонившись к нему, Кецалькоатль взглянул в зеркало на свое отражение и произнес: «Я уже стар», после чего нарек это место *Huehuescuauhtitlan* — «Место весьма старого дерева»⁶⁵. Естественный жест усталого путника — прислониться к опоре, чтобы дать отдых телу, — в мифологическом контексте не может не иметь сакрального смысла. Кецалькоатль-правитель, облеченный властными полномочиями человек — опора социального порядка, — явным образом отождествляется здесь с мировым деревом, т. е. с поставленной богами опорой порядка вселенского. Вспомним еще раз о рисунке из «кодекса Ботурины». Рухнувшее большое (а значит, тоже весьма старое) дерево наглядно отождествляется в нем с человеческой фигурой, для чего к толстому стволу пририсованы слегка согнутые в локтях руки, как на человеческом теле.

Постояв под старым деревом, Кецалькоатль «взял камни, которыми забросал названное дерево; и все камни, что бросал названный Кецалькоатль, он вонзал в названное дерево, и на многие времена так они оставались, и были заметны, и все их видели, от земли до вершины»⁶⁶. Возможно, смысл этого действия подсказывают нам уже упомянутые обряды праздника в месяц *toxcatl*. Крапчатые ленты-флажки с красноречивым названием *tetehuitl* («заброшенные камнями»), сгоравшие в пламени жертвенника, представляли дождевую символику, связанную с идеей плодородия. К ней же имели отношение и жезлы жрецов, возглавлявших на том же празднестве пляску девушек, каждая из которых несла закрепленный на тростинке флажок — *tetehuitl*. На верхнем конце жреческого жезла был укреплен цветок из черных перьев (символ дождевой тучи?), середина жезла была обернута бумагой, испещренной теми же штрихами, что и «флажки» девушек, а снизу к нему крепился каучуковый шарик, которым жрец во время пляски касался земли⁶⁷.

Помимо дословного названия «дождевых» атрибутов, о присущей камню символике оплодотворения свидетельствует и ацтекский (равно как и

⁶⁴ Другое значение слова *cuauh* — «орел» — также отсылает нас к мифологеме мирового древа. В изобразительном искусстве народов Мезоамерики мировое дерево часто увенчивалось сидящим на его вершине орлом, а корни стилизовались в виде раскрытой пасти хтонического чудовища.

⁶⁵ *Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. XII.*

⁶⁶ *Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. XII.*

⁶⁷ *Ibid. T. I. L. VI. Cap. XXIV.*

инкский) обычай наказывать, побивая камнями, виновных в нарушении правил, регулирующих отношения между полами. (Случайно ли он приводит на память также и евангельскую историю о несостоявшемся побитии камнями блудницы, спасенной Христом?)

Танцевали на этом празднике, построившись цепочкой, под удары барабана, свист флейт и гудение раковин. Звуки эти продолжали в обрядах ацтеков древнюю семантику, присущую свисту окарин во время восходящих к глубокой древности весенних обрядов, о которых упоминалось ранее⁶⁸.

«Так шел названный Кецалькоатль своим путем, — продолжает Саагун, — и впереди шли [его спутники], играя на флейтах»⁶⁹. Музичирование «пажей» Кецалькоатля, помимо назначения скрасить печальную дорогу, без сомнения тоже имело некий сакральный аспект. Известно, что флейты были атрибутом близнеца Кецалькоатля — Тескатлипоки. Его имперсонатор в период своего годовичного «царствования» должен был регулярно обходить улицы Теночтитлана, наигрывая на флейте. Когда в день своей жертвенной смерти он поднимался на вершину главного храма к алтарю Уицилопочтли, то бросал на камень ступеней и так разбивал одну за другой флейты, «на которых играл, пока благоденствовал»⁷⁰.

Кецалькоатль же, продолжает хронист, «пришел... по пути в другое место, где стал отдыхать, и присел на камень, и возложил руки на камень, и оставил следы рук на названном камне»⁷¹. Ацтеки сохранили восходящее к палеолиту представление о руке как носительнице не только физической, но и магической силы, которую древние переносили и на ее изображения или отпечатки. К празднеству Уицилопочтли в месяц *panquetzaliztli* у них был приурочен ритуал оставления отпечатков ладони, совершавшийся рабами-пленниками, избранными для принесения в жертву богу Солнца. Покидая дом хозяев, где они дожидались рокового для себя праздничного дня, пленники делали символический круговой обход домашнего очага, имитируя годичный цикл движения дневного светила, и оставляли отпечатки ладоней на балках и опорных столбах жилища охристо-красной или синей краской⁷². Присутствующая здесь цветовая символика исторически восходила к палеолиту, поскольку красная охра издревле почиталась как цвет крови и жизни. Сохраняя и в дальнейшем это значение, красный цвет стал ассоциироваться у ацтеков с Шипе-Тотеком (красным Тескатлипокой) как богом весеннего обновления природы. Отсутствовавший в обиходе первобытных живописцев синий цвет принадлежал у них богам дождя Тлалокам. Сочетание красного и синего цветов, которое имели отпечатки ладоней на опорных

⁶⁸ См. гл. I, § 1.

⁶⁹ Ibid. T. I. L. III. Cap. XII.

⁷⁰ *Sahagún B. de, fray. Historia general...* T. I. L. II. Cap. XXIV.

⁷¹ Ibid. T. I. L. III. Cap. XII.

⁷² Ibid. T. I. L. II. Cap. XXXIV.

столбах, заключало в себе идею соединения двух дающих жизнь начал — тепла и влаги.

В мифологии ацтеков число пальцев руки соотносилось со священной пятеркой — числом Кецалькоатля в ипостаси демиурга и культурного героя. В последнем качестве он почитался как устроитель социального порядка и прообраз земных правителей. Поэтому не лишено оснований предположение, что другие знаки, оставленные им потомкам там же, в Темакпалко, имеют отношение к идее общественной иерархии и царской власти. Кецалькоатль, записывает Саагун, «также оставил... отпечатки ягодиц на названном камне, где сидел, и названные отпечатки заметны и ясно видны»⁷³. Не исключено, что от неких реально существующих углублений в толще камня, связанных преданием о пути Кецалькоатля, ведут свою мифологическую родословную каменные сиденья-троны тлатоани. Их реальная, археологическая родословная от каменных зернотерок-метате (см. гл. I) не противоречит этому обстоятельству. Единая для культур Древности мифологическая семантика нижней половины человеческого тела расширялась и эволюционировала по мере становления институтов классового общества. Связанная изначально с идеей производительности (растительной, животной, людской), она со временем обогатилась понятием достатка, обеспеченного сакральным статусом правителя. Соответственно, сидеть, соприкасаясь ягодицами с землей, ритуальной циновкой вождя или троном, означало магически взаимодействовать с ними. Королевская привилегия сидеть, когда другие стоят, и наделять правом сидеть в своем присутствии достойнейших из числа подданных, вероятно, является пережитком, восходящим к первобытной магии.

Следующее место на своем пути Кецалькоатль нарек Тепаноайя (*Терапоауа*), соединив в нем корни слов *теран-* (стена) и *ауаиһ-* (облако). Здесь он приказал выстроить мост из камня через широкую реку и перешел по нему на другой берег. В ацтекском предании река и мост — образ рубежа и места перехода между мирами живых и мертвых⁷⁴. Переход через мост приближает старого жреца к «месту возрождения».

Заслуживает особого внимания то обстоятельство, что мост, выстроенный по приказу царя, — каменный. Почитаемый всеми первобытными народами камень у мексиканцев оставался вплоть до Конкисты основным материалом для изготовления орудий труда и средств ведения войны, построек, монументальных статуй и предметов ритуала. Поэтому он прочно сохранял у них сакральный статус. Каменными виделись мексиканцам

⁷³ Sahagún B. de, *fray Historia general...* Т. I. L. III. Cap. XII.

⁷⁴ Одна из древнейших мифологем; едва ли случайно, что именно выражающие ее слова ностратического — предположительно существовавшего более 10 тысяч лет назад — праязыка удалось восстановить В. М. Илличу-Свитычу.

громовые стрелы богов, летевшие из туч, темной стеной громождающихся на горизонте в сезон грозовых дождей.

Такой же — каменный — мост Саагун упоминает выше, рассказывая о торжествах по случаю военного триумфа Тескатлипоки. Тогда люди, сошедшиеся в Толлан в великом множестве, «начали петь и плясать на заходе солнца, и продолжали почти до полуночи <...> и так как было очень много народа, что танцевал, то толкали друг друга, и очень многие из них падали, срываясь в ущелье, где текла река, что зовется Тешкальяуко (*Texcallauhco*), и превращались в камни; и над названной рекой был каменный мост, и названный колдун разрушил его, и все, кто хотел пройти по названному мосту, падали, и срывались в названную реку, и становились камнями»⁷⁵.

Ацтеки верили, что умершие смертью, причиненной водой, отправлялись в Тлалокан — загробный мир плодородия и изобилия, соотносившийся в их мифологии с обителью предков. Утоплению тольтеков и их уходу в страну предков соответствует уход туда же Кецалькоатля, что в совокупности означает завершение легендарного времени тольтеков.

В следующий раз Кецалькоатль остановился у источника, называемого *Соаара* или *Соцсаара*, где путь ему заступили «трое колдунов» — тех самых, с приходом которых начались бедствия в Толлане. «Никоим образом не можете вы задержать меня в пути. <...> Я призван, и зовет меня Солнце», — отвечает царь на их вопрос, как он мог оставить свой пораженный бедствиями город. И слышит в ответ: «Ступайте же, в добрый час, но оставьте все ремесла: и умение выплавлять вещи из серебра, и умение обрабатывать камни и дерево, и писать красками, и делать украшения из перьев, и выполнять иные работы»⁷⁶. Послушавшись, Кецалькоатль бросает драгоценности, которые нес с собой, в источник, после чего тот получает имя *Соаара* или, в другом варианте прочтения, *Соцсаара*.

Первый вариант названия включает в себе слово *coa*. Так называлась деревянная копалка, главное орудие труда ацтекских земледельцев. Созвучие ее названия со словом *coatl* (змея) вряд ли случайно, поскольку оно может быть основано не только на внешнем сходстве (один из концов копалки был заострен, подобно голове рептилии), но и на смысловом соответствии (змея почиталась как символ подземных и дождевых вод).

Этим мирным приспособлением воспользовался Тескатлипока, «созвав всех жителей округа Туллы, чтобы они пришли выполнить некую работу в цветнике, называемом Шочитла (*Xochitla*), чтобы обработать и возделывать названный цветник, ибо так его называют — Шочитла. <...> И так сделали все, и пришли выполнять названную работу в названном цветнике

⁷⁵ Sahagún B de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. VII.

⁷⁶ Ibid.

Кецалькоатля, и когда собрались все названные тольтеки, тут стал названный колдун убивать названных тольтеков, ударяя их копалкой (*coa*); и убил он очень многих из них, без числа; другие же обратились в бегство, спасаясь от его рук, и спотыкаясь и падая, тут же умирали; а иные толкали друг друга и все так погибали»⁷⁷.

Показательно, что в данном эпизоде Тескатлипока действует под личной «доблестного мужа, что звался текиуа»⁷⁸, т. е. принимает вид обладателя высокого воинского титула. Название Шочитла в буквальном смысле слова обозначает цветник и происходит от ацтекского «шочитль» — цветок. Но, с другой стороны, у него есть и переносное значение. На образном языке мифологии ацтеков краткая жизнь цветка соотносилась с жизнью воина, которую он готов положить на войне. Поход, высшей целью которого провозглашалось напоить Солнце собственной кровью или кровью плененных врагов, назывался у них «цветочной войной». Соответственно, место собраний воинов или воинских инициаций тоже было «цветником».

Мирные земледельческие работы ассоциируются здесь с войной (ср. приводимый Геродотом эпизод совместной расчистки поля персами перед восстанием против царя мидян). По той же логике в сакральных гимнах ацтеков земледельческие божества выступают в боевой раскраске и убранстве воинов, держа в руках щиты и дротики. Отголоском этого параллелизма понятий станут распространенные в искусстве всех времен и народов образы боя — кровавой жатвы и смерти — жнеца. У их истоков наверняка стоял еще более архаический мифологический образ жатвы как аналога охоты, во время которой жнецы, подобно загонщикам на охоте, преследовали и окружали духа созревшего хлебного поля, видевшегося им в образе зверя или человека со звериными чертами. В приведенном эпизоде, где мирное орудие труда выступает в роли разящего насмерть оружия, слышен отзвук подобных ритуалов.

Второе название того же места, *Cozcaapa*, созвучно ацтекским корневым морфемам *cozca-* (ожерелье) и *apa(ztli)-* (чаша, плоский сосуд). Можно предположить, что разночтение в названии не возникло случайно, а отразило противопоставление реалий, связанных, с одной стороны, с трудом ремесленников-горожан, а с другой — с трудом земледельцев. В ацтекской мифологии Кецалькоатль связан с обоими видами труда. Он наставник ремесленников-тольтеков, непревзойденных в умении работать с драгоценными материалами. И он же некогда даровал людям зерна маиса и научил их возделывать землю.

Первичную, фундаментальную ценность для человека непосредственной связи с живой природой, которая отличает труд земледельца, пере-

⁷⁷ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. VIII.

⁷⁸ Ibid.

дает ацтекская легенда о царе Уэмаке. Победив богов Тлалоков во время ритуальной игры в мяч, царь отказался принять в качестве вознаграждения зелень молодого маиса, потребовав драгоценных камней и перьев кецалья. Боги исполнили желание победителя, но земля в его владениях на четыре года была поражена бесплодием, «и таков был солнечный зной, что высохло все вокруг: и деревья, и кактусы, и агавы; и даже камень раскололся, брызнув осколками, блестящими в солнечном свете»⁷⁹.

5. НА КРАЙ ЗЕМЛИ, К МЕСТУ СМЕРТИ-ВОЗРОЖДЕНИЯ

«А сей Кецалькоатль, — продолжает рассказчик, — отправившись далее, дошел до другого места, которое называется *Cochtoca*. И явился тут другой чародей и вышел ему навстречу со словами: „Куда Вы направляетесь?“ И отвечал ему Кецалькоатль: „Я иду в Тлапалла (*Tlapalla*)“. И сей чародей сказал Кецалькоатлю: „Доброго Вам пути. И выпейте этого вина, что я принес для Вас“. И произнес в ответ Кецалькоатль: „Я не могу ни выпить его, ни даже испробовать“. И сказал тогда чародей: „Непременно должен ты выпить, или хотя бы испробовать, потому что никого из живущих не пропускаю я, не напоив этим вином. Всех их я опьяняю. Ну же, я велю тебе, пей!“»⁸⁰ И Кецалькоатль выпил вино, и крепко заснул у дороги.

Предосудительное вне ритуала, подобное питье в буквальном смысле «до упаду» не только не преследовалось, но поощрялось ацтеками раз в четыре года. Тогда в месяц *izcalli* («жизнь» или «рост», 8–27 января), помимо ежегодного празднества в честь «владыки огня» *Xiuhtecuhli*, наступал, как уже говорилось, «праздник владык», особо почитаемый правителями. В эти же дни проводились инициации детей, родившихся за истекшее четырехлетие. Связанное с этим обычаем празднество называлось *pillahuano* — «опьянение детей», и в это время, как пишет Саагун, «все пили пульке, мужчины и женщины, мальчики и девочки, старики и отроки. Все прилюдно предавались пьянству, и каждый носил с собой свое пульке. И одни угощали других, а другие — третьих. И лилось пульке во множестве, подобно воде. Каждый имел при себе сосуд на трех ножках, четырехугольный, который у них назывался *tzicuiltecomatl* („хрупкий сосуд“). Из него пили и угощали других. Все расхаживали очень довольные, очень веселые, и с лицами, разгоревшимися от этого пульке, которого выпивали они великое множество. Захмелев же, они схватывались друг с другом, и дрались на кулаках, и валились пьяные на землю один на другого, а иные, обнявшись, расходились по домам. И все это почиталось у них за благо, поскольку на оном празднике считалось нужным поступать по-

⁷⁹ Garibay A. M. K. Historia de la literatura náhuatl. México, 1953. Vol. I. P. 300. Не та ли самая идея лежит в основе мифа о царе Мидасе?

⁸⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. XIII.

добным образом»⁸¹. Оргиастический ритуал в честь бога огня символизировал гибель старого вселенского — и связанного с ним по аналогии общественного — порядка. Затем наступали пять «несчастливых» дней солнечного календаря, не входившие в состав никакого из восемнадцати месяцев и завершавшие год.

Сходное помрачение рассудка, согласно версии Саагуна, испытывали люди в гибнущем Толлане. Околдованные Тескатлипокой тольтеки, умирая, либо ничего «не чувствовали и не замечали, ибо были они как пьяные, потеряли головы», либо «не сознавали того, что с ними было, ибо были как пьяные», и потому среди них «не находилось никого, кто сказал бы: „Что это с нами творится?“ И были они как безумные»⁸².

Выпитый Кецалькоатлем напиток индейский рассказчик Саагуна называл *cochuctli* — «сонный уктли». У ацтеков так назывался избыток хмельного, недопитый на обильном празднестве и оставшийся на следующий день. Здесь он, вероятно, назван так потому, что, по изложенной у Саагуна версии, это была третья чаша, выпитая Кецалькоатлем после тех двух, которые заставил его выпить «колдун» во дворце. Тем самым завершилось троекратное причастие царя-жреца, которое символически соответствовало троичному вертикальному членению мироздания. А место, где это произошло, «с той поры стало называться *Cochtoca*»⁸³.

Проснувшийся Кецалькоатль увидел, что сжимает в руке прядь волос, но никого не нашел рядом, когда оглянулся по сторонам. У ацтеков, как и у других народов, символика волос связывалась с представлениями о жизненной силе. Поэтому во время праздника *toxcatl* в преддверии сезона дождей девушки, исполнявшие ритуальные танцы, распускали косы, как бы давая волосам желанную волю. А на весеннем празднестве Шипе-Тотека *tlacaxipehualiztli* («сдирание человеческих кож», 22 февраля – 13 марта) обреченным в жертву рабам-пленникам в знак передачи хозяевам их жизненной силы срезали с темени прядь волос, которая хранилась жертвователями в качестве реликвии. Не была ли таинственно обретенная в сонном забытии прядь волос, очутившаяся в руке Кецалькоатля, такой реликвией, наделяющей жертвователя жизненной силой его жертвы? Возможно, нечто подобное как условие возвращения прежних сил имел в виду Тескатлипока, когда обещал тому встречу с другим старцем, предшествующую возвращению юности.

А Кецалькоатль «снова двинулся в путь, и в проходе между двумя хребтами, Вулканом и Снежными Горами, все пажы названного Кецалькоатля, что были карлики и горбуны, сопровождавшие его, умерли от холода <...>, и названный Кецалькоатль был очень опечален тем, что случилась

⁸¹ Sahagún B. de, *fray*. Historia general... T. I. L. II. Cap. XIII.XXXVIII.

⁸² Ibid. T. I. L. III. Cap. X.

⁸³ Sahagún B. de, *fray*. Historia general... T. I. L. III. Cap. XIII.

смерть названных пажей; и с горьким плачем и пением со слезами и вздохами посмотрел он на другой снежный хребет, что называется Пойаутекатль (*Poyahutecatl*), что вблизи Текамачалько (*Tecamachalco*)»⁸⁴. Характер смерти «пажей» — замерзание на снежной вершине горы — не может не напомнить нам об одной из археологически засвидетельствованных форм жертвоприношения, например, у инков.

Карлики и горбуны Кецалькоатля, как и всевозможные маленькие человечки в других мифологиях, у ацтеков ассоциировались с подземным миром как обителю предков и людей предыдущих циклов существования Вселенной. Гибель, т. е. уход в загробный мир, спутников Кецалькоатля подводит итог истекающего цикла, что подтверждается обычаем приносить в жертву карликов и горбунов при погребении ацтекского правителя. На жертвенную роль этих персонажей указывает и их пребывание в составе воинства тоуэйо, отправленного на смерть. Но по приказу своего предводителя, потенциального преемника царя Уэмака, оно, даже как бы заблаговременно погребенное, восстает из-под земли.

После утраты спутников «прошел Кецалькоатль по многим местностям и селениям и оставил в великом множестве знаки на горах и на дорогах. <...> Говорят еще, что сей Кецалькоатль шел по горам, развлекаясь и играя, и на вершине горы он уселся и, присев, съехал вниз до земли, что у подножия горы, и такое он проделывал множество раз»⁸⁵. Ацтеки, как и инки, почитали горы в качестве святынь. Во время праздника в месяц *atemuztli* («нисхождение воды», 29 ноября – 18 декабря) у них было принято лепить из амарантового теста «изображения гор, на которых собирались облака, таких, как Вулкан и Сьерра-Невада и Сьерра де Тлашкала и другие»⁸⁶. Они укреплялись на плетеных подставках из прутьев, подобных тому «плоту из змей», на котором плыла над головами праздничной процессии в месяц *toxcatl* статуя Уицилопочтли. Возможно, катание с гор «развлекающегося» бога влажных атлантических ветров имитирует «поведение» весеннего ветра, сгоняющего дождевые облака с горных вершин в долину, над которой они проливались долгожданным дождем⁸⁷. Поскольку в мифе не бывает деталей, имеющих исключительно «декоратив-

⁸⁴ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. XIV.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid. T. I. L. II. Cap. XXXV.

⁸⁷ Орнитологами замечено, что катание со снежных гор — любимое развлечение ворона. Это небезынтересно, поскольку названный представитель североамериканской фауны с древнейших времен почитался многими индейскими племенами, жившими на территории нынешних США, в качестве тотема, деминурга, культурного героя и трикстера, т. е. сочетал амплуа, присущие мексиканскому Кецалькоатлю. Было бы опрометчиво связывать его катание с гор напрямую с какими-то ритуалами северных соседей мексиканцев, посвященными ворону как персонажу мифов. Но не стоит и категорически отрицать наличие их отголосков, особенно если учесть северное местоположение легендарной прародины ацтеков.

ное» назначение, то некий сокровенный смысл стоит и за уточнением, что Кецалькоатль скатывался с гор, именно «присев». Вероятно, приседание (вспомним народные танцы вприсядку) имеет в данном случае сакральный смысл, уподобляясь восседанию (а не просто сидению) владыки на троне и поклонам (а не просто сгибанию спины) его вассалов.

Ритуализированный характер поведения Кецалькоатля проявляется и в следующем его деянии, совершенном на очередном этапе пути в Тлапаллан. «В следующий раз, — продолжает Саагун, — приказал он устроить место для игры в мяч, вымощенное квадратными плитами, на котором и было принято у них играть в мяч, и которое называлось у них *tlachtli* („площадка“). И на середине этого места начертал он знак или линию, называемую *tlecoil* („предел“). И там, где провел он линию, по земле пролегла трещина, уходившая на большую глубину»⁸⁸. Данные археологии свидетельствуют, что обычай ритуальной игры в мяч на специально оборудованных площадках существовал в Мезоамерике уже в период возведения первых поселений городского типа. У ацтеков эта игра сохраняла сакральный смысл, свидетельством чему наличие в их пантеоне специальных ее богов-покровителей. Их имена — *Atapan* («бумажный флажок», воинский знак различия) и *Huappatzan* («размолотые зерна») — позволяют предположить в одном из них воплощение трофея успешной войны-набега, а в другом — божество достатка, зависящего от результатов собранного урожая. Очевидно, почитание этих богов в связи с игрой в мяч подчеркивало равное значение патрилируемых ими занятий в качестве способов добычи благосостояния, а также ритуальную взаимосвязь того и другого. К древнему обычаю распределения и вкушения первых плодов урожая маиса восходило исключительно мирное ацтекское жертвоприношение в честь этих богов, которое состояло в разрезании тамалей (шариков из кукурузного или амарантового теста, завернутых в зеленые листья и запеченных) нитью из волокна магея и наделении этим угощением участников церемонии. Другой ритуал в их честь, напротив, носил кровавый характер: площадка для игры в мяч окрашивалась кровью принесенных в жертву рабов-пленников⁸⁹.

В эпосе майя-киче «Пополь-Вух» рассказывается, как игрой в мяч решают спор о власти над миром в течение определенного цикла две соперничающие группы богов. С аналогичными представлениями, судя по всему, связан ацтекский обычай решать посредством игры в мяч такие вопросы, как установление на определенный срок главенства правителя одного из городов-государств среди союзников, избрание предводителя военного похода. Победу, одержанную представителями одного из городов-государств в такой игре, союзникам следовало признать как проявление воли богов.

⁸⁸ *Sahagún B. de, fray*. *Historia general...* T. I. L. III. Cap. XIV.

⁸⁹ *Ibid.* Cap. XXV.

Далее, рассказывает Саагун, Кецалькоатль «в другом месте метнул... стрелу в большое дерево, называемое *poschuil* (сейба). И стрелой было у него такое же дерево, *poschuil*, и пронзил он первое дерево этой стрелой, и так был сделан крест»⁹⁰. Семантика креста в качестве графического символа системы горизонтальных координат широко известна, и мексиканцы здесь не исключение. Поэтому можно предположить, что стрельбой, по мощи сопоставимой с деяниями титанов, былинных богатырей и сказочных персонажей, Кецалькоатль достигает восстановления системы координат «срединного мира». Но сделанный мексиканским героем крест из двух сейб, священных деревьев коренных народов Мезоамерики, поставлен вертикально. Среди графических символов с сакральным значением, которыми пользовались ацтеки, ему внешне наиболее близок, пожалуй, знак «оллин», состоящий из взаимно пересеченных двух одинаковых элементов и передающий понятие движения как вечного круговорота. Способ же его создания — выстрел в дерево стрелой из ствола другого такого же дерева, — возможно, отражен в ацтекском обряде человеческого жертвоприношения, смысл которого состоял в ежегодном ритуальном обновлении плодоносящих сил природы. Кровавый обряд этот совершался у деревянного столба. Юноши-воины, вооруженные луками и стрелами, танцую, обходили этот столб и посылали стрелы в тело привязанного к нему пленника таким образом, чтобы тот подольше оставался живым, орошая площадку вокруг столба каплями крови.

Таинственные «дома», которые Кецалькоатль затем «выстроил под землей», были названы им *Mictlancalco*⁹¹ — дома Миктлана, подземного царства мертвых. Прототипами выстроенных Кецалькоатлем подземных обитателей могут быть пещерные погребения, которые ассоциировались у ацтеков с легендарными пещерами-жилищами, откуда, по преданию, вышли их предки.

Далее на пути Кецалькоатль «утвердил большой камень, который можно передвинуть мизинцем; и говорят, что когда много мужей хотят сдвинуть и поколебать камень, он не движется, как бы много их ни было»⁹². Описание этого творения Кецалькоатля напоминает загадывание загадки, занятие исходно вполне серьезное, связанное с приобщением к сакральному знанию в ходе инициаций. В качестве разгадки здесь можно предположить круглый камень-календарь, «движение» которого день за днем, может быть, выглядело как перемещение по его гигантскому циферблату какого-либо предмета, игравшего роль стрелки, что можно было осуществить усилием меньшего и слабейшего из пальцев руки. Основани-

⁹⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. XXV.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.

ем разгадки служит тот факт, что создателями ритуального календаря ацтеки считали Кецалькоатля и его близнеца Тескатлипоку.

Конечно, этот ритуальный объект, как и похожий на огромный жернов «орлиный камень», на котором умирали во время ритуальных поединков воины-пленники, можно было, если как следует постараться, коллективными усилиями сдвинуть с места. Тем более что строители грандиозных сооружений Центральной Мексики располагали богатым опытом транспортировки гигантских монолитов. Но следует учесть, что в загадках близкие понятия сплошь и рядом подвергаются «перекодировке», перемещаясь в иной контекст: скажем, из реалистического земного в мифологический астральный. И здесь, скорее всего, тоже следует предположить аллюзию на некий объект поистине космического масштаба и на такой же вселенский по размаху процесс: скажем, людям по силам сдвинуть отображающий циклический ход времени тяжелый каменный диск, но поколебать мерно вращающийся купол небес или земную твердь могут только боги...

Вполне возможно, что его движение было «продублировано» у мексиканцев и в некоей сакральной игре, подобной той, что дала начало шахматам. «Цари, — пишет Саагун, — для своего развлечения играли в игру, которая называется патолли (*patolli*), наподобие игры в камешки, или как игра в кости, и это четыре больших фасолины, в каждой из которой есть отверстие, как при игре в бабки; их бросают рукой на циновку, где сделано изображение. <...> эта игра... вышла у них из употребления, так как вызывает подозрение в некоторых идолопоклоннических предрассудках, встречающихся среди них»⁹³. В этой игре фасолины передвигались по доске, имевшей форму четырехконечного прямоугольного креста, что очевидно связано с представлениями о четырех углах срединного мира, охраняемых братьями Тескатлипоками. На мифологические корни игры указывает и ее репутация царского развлечения (хотя, вслед за царями, ему весьма охотно предавались и их подданные из простых сословий). С мифологической перекодировкой понятий связаны и просверленные фасолины — как очевидная растительная параллель просверленным драгоценным камням-чальчиуитлям, в свою очередь магически соотносимым с необходимой посевом водой. Совершенно тот же параллелизм понятий наличествует в уже упоминавшейся легенде об Уэмаке, который предпочел вечную и неизменную зелень чальчиуитля новорожденной зелени молодого майса.

При всем различии двух версий конца пути Кецалькоатля в обеих присутствует уже отмеченное выше сочетание символики погребения и священного брака.

На берегу моря, повествуют «Анналы», Кецалькоатль облачился в праздничное убранство, закрыл лицо погребальной маской из зеленого

⁹³ Sahagún B. de, *fray*. Historia general... Т. II. L. VIII. Cap. X.

камня, взошел на жертвенник, сам зажег огонь и сгорел в нем. Когда же осел на землю взметнувшийся вверх пепел костра, над жертвенником поднялось сердце Кецалькоатля и вознеслось в небо. «И через восемь дней после этого стала видна большая звезда, которая называется Кецалькоатль. И еще добавляют, что после этого он взошел на трон как Владыка»⁹⁴.

Пепел погребального костра, как и пепел домашнего очага, для народов Древности, включая и мексиканцев, был связан с представлением о смерти, за которой следует возрождение. В этом качестве он воплощал женскую сущность, порождающую новую жизнь. Вспомним, что, согласно мексиканскому мифу о рождении «пятого Солнца», оно тоже вознеслось в небо из пепла жертвенного костра, в котором перед этим сгорели боги предшествующего цикла. Не напрасно сказки народов мира единодушно интерпретируют древнейшие представления об истинной женственности в образах Золушек — «шариц кухни, скотного двора и рынка»⁹⁵, предназначение которых состоит в том, чтобы в финале соединиться с принцем и, осчастливив его, явить тем самым свое истинное лицо всему миру. В мифе, давшем начало такой сказке, это лик великой богини-матери — подательницы плодородия, женского воплощения людского благополучия. В ритуале священного брака это супруга из рода правителей, владычица очага, легитимизирующая право супруга на верховную власть.

Образ возрождения из пепла не только естественным образом укладывается в мифологический сюжет о вечном круговороте бытия, но имеет черты финала «хеб-седного» действия, в котором ранее присутствовали этапы священного брака, загробного странствия, ритуальной смерти героя.

Саагун, в свою очередь, рассказывает, что, «придя на берег моря, приказал [Кецалькоатль] сделать плот из змей, называемый *coatlapechtli* („ложе из змей“), и взошел на него, и уселся, как в каноэ, и так отплыл он в море, и неизвестно, как и каким образом прибыл он в названный Тлапаллан»⁹⁶. Отплытие Кецалькоатля в море на плоту из змей мифологически соответствует его соединению с великим женским божеством ацтеков, богиней-матерью Коатликуэ. Ее юбка, сплетенная из змей, подобна не только уже упомянутому плоту-помосту ночного Солнца-Уицилопочтли, но и плоту-каноэ Кецалькоатля. И пусть о прибытии Кецалькоатля в таинственный Тлапаллан ничего не известно, он непременно должен оттуда вернуться, подобно тому, как каждое утро Солнце возвращается из страны мрака: так велит логика циклического представления о времени, присущая мифу.

Так что же такое история ухода старца Кецалькоатля в таинственный Тлиллан Тлапаллан, откуда герою обещано возвращение юношей: риту-

⁹⁴ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. XXV.

⁹⁵ Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 69.

⁹⁶ Anales de Cuauhtitlan. P. 11.

ально-мифологический текст, предназначенный для того, чтобы миф оживал в ритуалах календарной и иницирующей обрядности, или эпическое сказание?

«История» Саагуна и «Анналы из Куаутитлана» содержат прозаический пересказ предания. Исходно воспроизведение этого и других мифологических сюжетов на языке науатль, будь то по памяти или с опорой на рисуночное письмо, представляло собой ритмизированную речь или пение под музыку с использованием обычных для фольклора постоянных формул. Из отдельных эпизодов складывались циклы, подобные «толланскому». Весь спектр ремесел, которым владели ацтеки и подвластные им народы, бывал представлен тогда костюмами, масками, украшениями, оружием, ритуальной утварью. Грандиозные создания зодчих, украшенные руками мастеров настенной живописи и скульптуры, превращались во впечатляющие «декорации» праздника. Представление, имевшее в основе песни, подобные прощальной песне «пажей» и Кецалькоатля, сопровождалось музыкой, танцами, пантомимой.

В «Анналах из Куаутитлана» представлены не две отдельные песни, а обычный для поэзии науа диалог исполнителей или солиста и хора. Эта напоминающая об античном театре поэтическая форма, у ацтеков все еще связанная с ритуальной практикой, подразумевается хронистами, когда они говорят о «мистериях», посвященных Кецалькоатлю. Сюжетом одного из таких представлений и было предание об его уходе из Толлана⁹⁷. В Чолуле, центре культа Кецалькоатля, при храме этого божества по праздникам разыгрывались представления, сочетавшие сакральные и профанные мотивы. Это действо, как и другие подобные, имело всенародный по составу и синкретический по форме характер.

Не знающее деления на актеров и зрителей, оно наверняка знало деление на участников более и менее посвященных, занятых, соответственно, в различных по эзотеричности эпизодах, которые разворачивались на различных по величине и важности «подмостках». На протяжении всех праздничных дней ареной грандиозного представления становились (попеременно или одновременно) пространство храма Кецалькоатля (действие об уходе жреца), комплекс царского дворца (история дочери Уэмака и тоуэйо), площади, пирамиды, мосты, каналы, ручьи, рощи, возвышенности, ущелья и другие культурные и природные объекты в городе и его окрестностях (история тольтеков и Тескатлипоки).

⁹⁷ Тексты, исполнявшиеся во время представления на тот же сюжет, приводятся в собрании поэтических произведений науа *Peñafiel A Cantares mexicanos cantares en idioma mexicana*, impresos segun el manuscrito original que existe en la Biblioteca Nacional Colección de documentos para la Historia Mexicana Mexico, 1899 Т 2 (f 26 v) Представление это сочетало танец и пантомиму с пением, предполагающим диалоги солиста и хора См *Кинжалов Р В Литература народов науа* С 63–64

За описанием эпизодов странствия Кецалькоатля встают сюжеты мифов. эсхатологического (конец эры тольтеков), космогонического (разрушение старой мировой опоры и воздвижение новой), этиологического (происхождение названий местностей, по которым прошел Кецалькоатль, возникновение священных реликвий и установление обрядов, связанных с его исходом). Эти признаки свидетельствуют в пользу ритуально-мифологической природы предания.

В фольклористике о жанровой принадлежности текста принято судить на основании иерархии мотивов. К примеру, мотив бракосочетания героев, важнейший как для мифологии, так и для эпики и сказки, в первом случае не бывает конечной целью. Характерное для мифа подчиненное положение занимают истории плотского соединения Кецалькоатля с Кецаьпетлатль и женитьбы тоуэйо на дочери Уэмака, представляя собой лишь предварительные условия ритуального омоложения первого и воцарения в Толлане второго.

С героями фольклора и литературы сближают персонажей мексиканского предания мотивы душевного смятения, раскаяния, любви, ревности, зависти. Хронисты вслед за индейцами-рассказчиками вводят в повествование эти не свойственные архаическому мифу элементы, с нарастанием значения которых его сюжет превращается в эпос или в сказку.

Отрываясь от ритуала и превращаясь в литературу, миф теряет былую имперсональную бесстрастность. В качестве содержания ритуальной практики он основывается на не подлежащем оценке и пересмотру императиве «так заведено искони, так поступали предки». В процессе свободного пересказа мифологических сюжетов интерпретатор привносит в них мотивировки поступков и их оценки, передающие точку зрения его самого и его современников.

Стыд и раскаяние заставляют старого жреца уйти из Толлана (версия «Анналов»). Красота дочери Уэмака делается причиной вождения, ревности и низкого коварства тольтеков (версия Саагуна). Царь Уэмак обретает даже некий прообраз уступчивого характера, каким наделяются старики-отцы в некоторых волшебных сказках: сначала он по настоянию дочери отдает ее чужеземцу, потом поддается на уговоры тольтеков и отправляет зятя на верную смерть, а после, испуганный, встречает того как триумфатора.

Но, если взглянуть, все персонажи предания по сути продолжают вести себя как участники ритуала, место которых твердо определено традицией и не подлежит изменению, как не подлежит ему и порядок действий, предписанных той же традицией.

В «Анналах» говорится, что Кецалькоатль покидает свою столицу из-за содеянного им «греха», т. е. сознавая ответственность за собственный проступок. Но насколько свободен в своих действиях благочестивый жрец из Толлана? Кецалькоатль принимает происходящее как должное: он, со-

гласно обеим версиям, с самого начала готов принять вестника своего ухода и удалиться в Тлиллан Тлапаллан «помимо собственной воли» (Саагун). В этом отношении приписанные ему в «Анналах» горькие сожаления выдают свою природу позднейшей интерпретации.

Насколько свободны и все прочие герои? Дочь Уэмака лишена собственной воли чарами Тескатлипоки. Силою приворотной магии она оказывается во власти эротического влечения столь неодолимого, что становится больна. Тот, на кого пал ее выбор (если отвлечься от его подлинной природы и следовать только сюжету о замужестве принцессы), предстает также невольным участником событий. Но и в своем божественном облике он не более чем вестник и исполнитель. О Тескатлипоке говорится, что он замыслил свергнуть Кецалькоатля, «чтобы поселиться и править в его городе». Однако он лишь осуществляет непреложный закон бинарных оппозиций, олицетворенный ацтекскими жрецами в образе Ометеотль — Принципа Дуальности. Кецалькоатль и Тескатлипока и здесь продолжают оставаться типичной близнечной парой дуалистического мифа, порожденной этим вездесущим началом, чтобы вершить вечный круговорот.

С заменой мифологических координат на литературные ситуация начинает выглядеть парадоксом: во осуществление высшего принципа чистый и благородный герой неминуемо обрекается на грех, падение, смерть. Так, прорывая оболочку мифа, возникает в литературе Древности тема власти Рока и зарождается образ героя-бунтаря, богоборца.

В мексиканском предании эта тема лишь брезжит в самых общих чертах. Здесь отсутствует что-либо хоть отдаленно похожее на богоборческий пафос. Героям недостает желания сделать решительный шаг за пределы магического круга, в котором они продолжают совершать ритуальные действия «помимо собственной воли». Очевидно, перед нами смешанный тип повествования: оно еще не утратило своей сакральной ритуально-мифологической природы, хотя и тяготеет к литературности.

Тенденция к формированию литературных образов на основе образов мифа заявляет о себе в последнее столетие перед Конкистой и в поэзии науа. Ярчайший пример — творчество представителей поэтической школы Тескоко и близких ей по духу поэтов, в котором намечается и обретает трагическое звучание та же тема противостояния человека уготованной ему свыше судьбе.

§ 2. ПОЭТ, ВЕЩАЯ ПТИЦА (ПОЭЗИЯ НАУА)

Вне пределов окольцованной вулканами долины, в которой рос и укреплял свое влияние ацтекский Теночтитлан, лежал древний город-государство Уэшотцинко. Вместе с Тлашкапой, тоже расположенной за грядой гор, он был постоянным противником Теночтитлана в «войнах цветов» — регулярных ри-

туальных сражениях, происходивших по инициативе воинско-жреческой верхушки ацтеков и их союзников.

Как-то раз, следуя старинному обычаю, правитель Уэшотцинко по имени Текайеуатцин собрал в своем дворце правителей и знатных людей союзных городов на пир и поэтический диспут⁹⁸.

Первым под рокот священных барабанов поднял чашу Текайеуатцин, хозяин пира, чтобы пропеть хвалу поэтическому искусству и его мастерам, своим знатым гостям. Он начал со славословия в адрес искусного поэта, рисуя его образ словами, принятыми для этого в поэзии науа:

*Где ты странствовал, о поэт?
Скорее бери свой барабан — глашатай цветенья,
убранный перьями кецаля,
что переплелись с золотистыми цветами.
Ты радуешь песней благородных людей,
знатных воинов — орлов и ягуаров.*

*Воистину снизошел он туда, где стоят барабаны,
там ходит теперь поэт,
слагает свои дивные песни,
одну за другой поднося их Подателю жизни.
Ему откликается птица-бубенец.
Она длит свою песню, несет нам цветы.
Несет нам наши цветы.*

*Там слышу я голоса,
То откликается Подателю жизни,
воистину откликается ему птица-бубенец,
она длит свою песню, несет нам цветы.
Несет нам наши цветы.
Изумрудам и отборным перьям подобны
Слова, которые ты распеваешь.*

Затем образ поэта-певца, подобного чудесной птице, обрел в устах хозяина пира конкретный облик одного из гостей:

*Так же умеет говорить Айокуан Куэццпальтцин,
тот, кто воистину внимает слову Подателя жизни.
И потому он тоже пришел сюда с песней,
свй благородный владыка,
что так часто радовал нашего Бога,
даря ему плюмажи из перьев кецаля,
кура в его честь ароматы.*

⁹⁸ Ms. Cantares Mexicanos, vol. 9v — 11v. Здесь и далее текст «Поэмы из Уэшотцинко» (“Poema de Huexotzinco”) цитируется по изд.: León Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. México, 1987. P. 130–138. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портильи. Переводы стихов с испанского на русский язык, приведенные здесь без указания имени переводчика, принадлежат автору книги.

Затем раздались слова, воздающие хвалу всем гостям:

*... Здесь, в Узшотцинко, затеял я это собрание.
Я, правитель Текайеуатцин,
Созвал сюда вас, о, облеченные властью:
вы драгоценные камни, короны из перьев кецаля...*

Следом одна за другою полились поэтические импровизации гостей. В них зазвучали вопросы, традиционные для ацтекских поэтических турниров. Кто ниспосылает вдохновение земным творцам? Вещают ли уста поэтов истину? Правда ли, что поэзия — то единственное, что придает смысл бытию человека на земле?

Чья-то песня приглашала к раздумью, кто-то делился печалью, другой призывал к веселью, и каждый поэт высказался в свой черед, кто — в унисон предшественнику, кто — возражая.

Первым отозвался Айокуан из Текамачалко — возможно, по праву старшего из гостей. Он пел о том, что есть лишь единственный язык, на котором человеку дано говорить с богом, и язык этот — поэзия. Быть может, песня — это единственный способ сохранить память о человеке здесь, на земле. Но никому не дано знать, какая судьба ждет песни и их творцов там, куда каждый уходит в свой черед.

Следуя ритму, который задали музыканты, слова правителя Текамачалко подхватил Акиаутцин, правитель Айапанко. Он согласился, что поэзия есть беседа человека с Богом. Это он, Бог, являет себя людям в песне поэта так же, как и в деле рук художника.

Настал черед запеть Куаутенкоцтли, поэту из Узшотцинко. Его песня была печальна, в ней говорилось о краткости и тяготах жизни на земле и о том, что сама она, песня, — всего лишь одно из творений человека, исчезающих вместе с ним.

Отозвался поэт Мотенеуатцин и высказался так. Пусть это верно, но слово поэта и творение рук художника имеют смысл хотя бы потому, что они — единственно верное средство прогнать от себя скорбь.

Тут поднялся хозяин пира с чашей в руке и призвал гостей радоваться и веселиться в дни жизни на земле.

— Песни — наше богатство и радость на земле, — откликнулся Моненкауатцин.

— Мы сплетаем наши песни в гирлянды, подобно цветам, и так забываем о нашей грусти, — произнес Шайакамач.

Вступил в беседу поэт Тлапалтеккутцин. Круг знатных стихотворцев он сравнил с лугом, полным изысканных цветов, а себя назвал скромнейшим из растущих на нем — вроде репейника или молочая. Он благодарил Подателя жизни за дар отправлять в полет бабочки-песни, подобный дару птицы рассыпать весенние трели. Он пел о счастье наслаждаться цветами, каждый раз по весне покрывающими землю, и звал сотрапезников радовать-

ся своей весне, потому что и человек, подобно цветку, живет лишь раз

Снова поднял чашу Айокуан и запел славу городу Уэшотцинко, где не звучит призыв к войне, куда на зов флейт и барабанов нисходит к поэтам сам Податель жизни. Они встречают его песней здесь, где высятся его драгоценные дома! Так они чтят его в мире людей, в золотой обители со стенами, покрытыми рисунками!

Поднялся опять Текайеуатцин, владыка Уэшотцинко, с последней песней на этом пиру. Была она о том, что каждая новая весна пробуждает в человеке желание жить на земле. Что здесь, на земле, зерна золотого маиса подкрепляют человека, даруют ему силы, а зерна красного маиса становятся для него ожерельем. А благородные люди сходятся здесь вместе, чтобы открыть друг другу сердца — и обретают сокровище дружбы!

Такая беседа об истоках и смысле поэзии состоялась за три десятка лет до появления на берегу Мексиканского залива «белых бородатых богов». Потомки сберегли в памяти ее содержание, записанное с их слов индейским помощником христианского миссионера Б. де Саагуна.

1. «ОТКУДА ПРИХОДЯТ ЦВЕТЫ И ПЕСНИ?»

Метис из Тескоко мексиканский хронист Х. Баутиста Помар был правнуком знаменитого поэта Нецауалкойотля, правителя этого города. В марте 1582 г. он завершил работу над трудом “*Relación de Tescoco*”, предназначенным для короля Филиппа II. Приложением к этому труду была рукопись “*Romances de los Señores de la Nueva España*” — собрание поэтических текстов на языке науатль. Инициатива создания этого свода принадлежит, как принято считать сегодня, Б. де Саагуну. Его трудами возник второй из двух главных для исследователей последующих веков источников, содержащих мексиканские поэтические тексты, — “*Cantares mexicanos*”. Предположение о причастности Саагуна к составлению первого из упомянутых документов подтверждается тем, что метод отбора и характер оформления обеих рукописей аналогичны. Всего же до нашего времени дошло несколько сотен поэтических произведений на языке науатль. Это невиданное богатство в сравнении с сохранившимися памятниками других народов Мезоамерики⁹⁹.

Традиционные темы поэтов науа — размышления о происхождении, смысле и назначении поэзии. На пиру владыки Уэшоцинко гости и сотрапезники не скупятся на пышные хвалы друг другу за умение дарить друзьям «прекрасные цветы, прекрасные песни». При этом они единодушно во

⁹⁹ Основные источники поэзии науа. *Sahagún B de, fray* Códice Florentino. Ms. “*Cantares mexicanos*”; “Manuscrito de Juan Bautista de Pomar. *Romances de los Señores de la Nueva España*”. Tescoco, 1582. Тексты из названных и других, не столь крупных собраний поэзии науа рассматриваются в кн.: *Garibay A M K* Poesía Nahuatl. México, 1964.

мнении об источнике этой способности: песни приходят к тем, кто их сочиняет, «из глубины небес, из обители Подателя жизни». Ацтеки и другие народы Центральной Мексики, как и уэшоцинки, причисляли сочинение песен к умениям, унаследованным от легендарных тольтеков:

*Эти тольтеки воистину были мудры,
Умели беседовать с собственным сердцем...
Заставляли звучать барабаны, бубенцы,
пели для всего народа,
хранили в своей памяти,
обожествляли своим сердцем
чудесные песни, которые сочиняли*¹⁰⁰.

Об одном из этапов этого процесса рассказывает в своем историческом труде Альва Иштлилшочитль. В начале правления в Тескоко чичимекского вождя по имени Кинантцин (1318–1377) на подвластные ему земли явились два народа из страны миштеков, кои вели происхождение от тольтеков и потому были весьма искусны в умении рисовать красками и передавать с помощью рисунков различные истории. Кинантцин, выбрав лучших из их числа, позволил им поселиться в пределах своих владений.

По данным археологии, город Тескоко появился в долине Мехико как поселение отоми, одного из древнейших центральномексиканских племен. Но, находясь на пути миграции кочевых племен с севера, постепенно он превратился в поселение чичимеков. Этим словом, получившим значение «варвары», коренные обитатели здешних мест называли разноязыких пришельцев, постепенно перенимавших элементы местных, более развитых культур. Вождь Кинантцин принадлежал к чичимекскому племени, появившемуся на землях близ озера Тескоко к X в. и в конце XIII в. основавшему здесь свое государство Аколуакан.

Течотлалатцин, сын и наследник Кинанцина, способствовал распространению среди своих подданных принесенного пришельцами из миштековских земель рисуночного письма и построению храмов на их — тольтекский, как считалось, — образец. В результате предпринятых этим правителем реформ чичимеки и пришельцы из земли миштеков постепенно образовали единый народ.

Иштлилшочитль пишет, что Течотлалатцин способствовал также введению в государственный и бытовой обиход Тескоко языка науатль, который историк отождествляет с языком легендарных тольтеков¹⁰¹. На этом языке говорили «исторические тольтеки», столицей которых был город Толлан-Шикокотитлан, влиятельный центр постклассической куль-

¹⁰⁰ Informantes de Sahagún, Códice Matritense de la Real Academia. Цит. по: Леон-Портилья М. Философия науа. М., 1961. С. 278.

¹⁰¹ Alva Ixtlilxóchitl F. Obras completas. М., 1977. Т. I. P. 21, 69–73.

туры в долине Мехико. Однако язык миштеков наряду с языком отоми принадлежит к обширной древней ветви макроотомангских индейских языков, на которых обитатели Центральной Мексики говорили задолго до появления там носителей языка науатль. Среди языковедов-американистов есть мнение, что на одном из отомангских языков говорило и большинство жителей Теотиуакана, крупнейшего центра культуры классического периода, отождествленной потомками с наследием «легендарных тольтеков».

Пришельцы из земли миштеков, говорившие на науатль, сами были, очевидно, потомками «исторических тольтеков», в VIII–IX вв. н. э. положивших конец классическому периоду истории центральномексиканских культур. Победители, ассимилировав побежденных теотиуаканцев и их подданных, сохранили при этом собственный язык, но восприняли со временем многие черты коренной местной культуры. Частичное переселение в Аколукан общих потомков победителей и побежденных способствовало приобщению к древней центральномексиканской культуре чичимеков Тескоко. Свою эстафету умений, причисляемых к *toltecayotl* — тольтекской мудрости, племена-переселенцы передали и ацтекам, о чем свидетельствуют, наряду с ацтекской поэзией, и почерк мастеров художественных ремесел из Теночтитлана, и стиль ацтекского пиктографического письма, неотличимый от миштековского.

Процесс создания поэтического произведения и его результат обозначаются на языке науатль словосочетанием *in xóchitl in cuicatl*, что буквально означает «цветок, песня». Оно принадлежит к числу распространенных в этом языке биномов — двух слов, передающих вместе некое третье понятие: «черный цвет, красный цвет» — мудрость (которой владеют хранители культурной традиции: жрецы, создатели кодексов); «Ночь, Ветер» — Тескатлипока (черный); «драгоценный камень-перо кецалья» — сокровище, красота; «дротик-шит» — война; «вода-холм» — город...

Бином «цветок-песня» включает в себе представление этого народа о едином — созидательном — смысле деятельности бога, творца всего сущего, и поэта, творца «цветов» поэзии:

*Раскрываются цветы, дышат свежестью,
Становятся все краше,
Расправляют свои венчики:
Из глубины твоего сердца приходят к нам подобные цветам песни,
Ты осыпашь ими людей, ты расстилаешь их повсюду: ты — певец*¹⁰².

¹⁰² Ms Cantares mexicanos, f 35 v. Цит. по Кинжалов Р В Литература народов науа С. 57. В переводе Р. В. Кинжалова автором главы позволены себе небольшие изменения. Их цель — подчеркнуть присутствие в стихотворении одной из основных мифологем науа: *поэт — человек, «постигающий сердцем волю бога»*.

В поэзии науа *цветок* — не просто метафорический образ. Это прежде всего один из ключевых образов мифологической картины мироздания, восходящей к древнейшей традиции обитателей Мексиканской долины. В нем воплощено представление о круговороте бытия, из которого и родилось отождествление жизни цветка с человеческой жизнью и смертью.

Из многих поэтических текстов науа со всей очевидностью вырисовывается представление об их неразрывной связи с музыкой¹⁰³. Вся поэзия Древней Мексики предназначалась для публичного исполнения и звучала непременно в виде *песни*. Стихи поэтов науа изобилуют упоминаниями музыкальных инструментов: флейт, бубенцов, барабанов, тамбуринов, ударных из черепаших панцирей... То есть, согласно принятому в истории литературы определению, это всегда *мелика*: хоровая, сольная (монодийная) или сочетающая оба способа исполнения в форме диалога солиста и хора или двух полухорей. Соответственно, всякий поэт науа, как и других древних народов, — *певец*. Не в позднейшем возвышенно-метафорическом, а в прямом и непосредственном смысле слова.

Мифология народов мира понимает пение прежде всего как творческий акт, как способ, к которому прибегает демиург для упорядочения первозданного хаоса. Недаром первоначальные музы Античности были вовсе не покровительницами изящных искусств, а хтоническими существами, имевшими прямое отношение к процессу материального деяния. Первыми, кто почтил муз и принес им жертвы, были буйные великаны От и Эфиальт. Эти потомки Посейдона прославились не только тем, что, бесчинствуя, грозили нарушить мировой порядок и были остановлены только стрелами Аполлона. Именно они дали первым музам имена: Мелета («Опытность»), Мнема («Память») и Айода («Песня»). В именах архаических муз проступают представления о причастности их к сохранению созидательного опыта предков и о песне как способе достичь этой цели. Архаическая Айода не в последнюю очередь — *трудовая* песня, задающая ритм, который помогает множеству людей согласовать усилия.

Мексиканцы разделяли общее для мифологий Древности представление о творческой силе звучащего слова. Это подтверждается произведениями искусства науа.

В одном из ацтекских кодексов художник изобразил танцующими и поющими сыновей верховного «Принципа Дуальности» Тескатлипоку и Кецалькоатля в процессе сотворения ими мира. В «доме песен» владыки Уэшотцинко пирующие именуют поэта «чудесной птицей, украшенной бубенцами, / которая расправляет свои крылья / и стремительно кружится среди барабанов, глашатаев цветенья». О трудовой песне идет речь в эпи-

¹⁰³ Об этом свидетельствуют и присутствующие в записях раннеколониального времени указания на ритм исполнения, явно адресованные музыкантам.

зоде «тольтекского цикла», где рассказывается, как жители Толлана пытались вытащить из города зловонный труп великана-колдуна, но неизменно терпели неудачу. Тогда Тескатлипока надоумил их, как следует действовать, чтобы добиться желаемого: «„О тольтеки! Этот мертвец хочет песнопения...!“ И сам он произнес песнь, говоря им: „Тянем, тянем великана, колдуна, мертвеца, Тлакауэпана!“ И так, распевая это песнопение, принялись они тянуть этого мертвеца, и дотащили мертвеца до горы»¹⁰⁴. Для науа, как для всех людей Древности, поэт — тот, кто находит в своем сердце и доносит до них песенное слово божества. Он посредник между миром богов и миром людей.

Поэтическое слово предстает в лирике науа и как единственное средство преодолеть скорбь временного земного бытия, сделать его «подлинным», т. е. подобным вечному бытию богов:

Здесь, под ливнем белых цветов,
белых цветов драгоценных,
в разгар весны,
в доме с расписанными стенами,
только здесь я могу радоваться жизни¹⁰⁵.

Когда звучит песня, Семануак (*Semanahuac*) — «Мир в кольце вод», обитель ныне живущих людей уподобляется небесной обители божества, где никогда не увядают цветы. Или, вернее, тогда делается явным единство *мироздания*. Населенное богами, обожествленными предками людей и их живыми потомками, оно воплощает в себе взаимопроникновение всего сущего. Это и мир в оболочке предвечных вод, возникший, согласно многим мифопоэтическим традициям, из «космического яйца», и персонификация того импульса, который дал начало сотворению мира. В шумерской поэзии нечто подобное фигурирует как *ан-ки*, в древнем Китае — как *Пань-гу*. Среди всех имен верховного Принципа Дуальности, почитавшегося древними мексиканцами, этому понятию в наибольшей степени отвечает, пожалуй, имя Мойокойатцин (*Moysesoyatzin*) — «Измысливший (создавший) сам себя».

Человек, наделенный свыше даром петь, продолжает труд божества: слово поэта — «единственный способ *сказать истину* на земле», т. е. внести в земное преходящее бытие божественное упорядочивающее начало. И пусть жизнь на земле мимолетна, а дальше ждет неизвестность, поэт не оставляет надежда, что дар слагать песни приобщает его, смертного, к бессмертному началу.

Поющий, а часто еще и танцующий на храмовом или дворцовом празднестве поэт науа, подобно сыновьям ацтекскогодемиурга, утвержда-

¹⁰⁴ Sahagún B de, *fray* Historia general. . T. I. L III. Cap. IX. P 215.

¹⁰⁵ Poema de Huexotzinco.

ет своим словом незыблемость — до предначертанной поры — миропорядка, учрежденного некогда словом богов. И потому его миссия столь же важна, как и миссия воина, приносящего жертву кровью для поддержания сил божества. Представление о поэте как человеке, устами которого глаголет божество, отражено в его ацтекском наименовании — йолтеотль (*volteotl*) — «ощущающий в сердце [голос] бога». Поэт не просто услаждает зрение и слух соплеменников, но священнодействует перед ними.

О божественном происхождении «цветов и песен» анонимный поэт из Чалько размышляет так:

*Откуда приходят цветы, что приводят в восторг человека?
И песня, что нас опьяняет, прекрасная песня?
Только из дома бога, из сердца неба,
Только оттуда приходят все цветы, какие бывают на свете...*¹⁰⁶

Поскольку задача творца новых или хранителя старых песен — донести до слушателей слово божества, то исполнительский дар — одна из важнейших составляющих его таланта:

*Хороший певец с поставленным голосом,
ровен, чист его голос,
слова его прочны,
как круглые колонны из камня.
Ум его остер,
он все хранит в своем сердце.
Он все помнит,
ничего не забывает*¹⁰⁷.

Мифологический взгляд на мир непременно требовал антитезы. Наряду с искусственным мастером, возвышающим свое ручное умение до искусства, существует ремесленник нерадивый и неумелый. Так же поэтам и певцам, достойным своего божественного призвания, противопоставлены те сочинители и исполнители песен, «чье сердце мертво», и песни по этой причине звучат фальшиво, вызывая досаду ничтожеством смысла.

*Плохой певец: его голос звучит фальшиво,
Он несведущ, бесплоден, как камень,
сердце его мертво,
источено муравьями,
Ничего не ведает его сердце*¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Un recuerdo de Tlalócan. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcóyotl, vida y obra. México, 1986. P. 119. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

¹⁰⁷ Ms. Cantares mexicanos, f. 118. Цит. по: León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 168. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

¹⁰⁸ Там же.

По представлениям древних мексиканцев наличие у человека поэтического и исполнительского дара предопределялось временем его рождения. Но появление на свет под благоприятствующими этим занятиям календарными знаками налагало на такого счастливица ответственность за исполнение миссии, возложенной на него судьбою:

*Рожденный под знаком Один-Цветок,
будь то человек знатного или простого рода,
становился знатоком песен,
щедрым на выдумку, мастером все представлять, лицедеем.
На этом пути он достигал благополучия и счастья,
жил в веселье, ощущал довольство,
поскольку исполнял свое предназначенье.
Все это сбывалось настолько,
насколько он умел понимать сам себя и исполнять то,
что было ему назначено.*

*Но тот, кто не думал об этом,
Не брал этого в расчет,
Человек, о котором говорят,
что он пренебрегает своим предназначеньем,
Такой, даже став певцом или лицедеем, ловким на выдумку,
по небреженью упускает свое счастье, теряет его...
Он, высокомерный перед лицами других людей,
бесследно расточает дары судьбы.
Поистине, такой всегда тщеславен, заносчив.
Он ходит, презирая лица других людей,
Исполняются невежества и нечестия его лицо и сердце,
его песни и мысли.
Вот каков недостойный певец, выдумщик и слагатель песен,
невежественный и нечестивый лицедей¹⁰⁹.*

2. «О ЗНАТНЫЕ!»

Один из главных источников, сохранивших поэтические тексты науа, не напрасно носит название «Романсы *сеньоров* Новой Испании». В Мексике, как и повсеместно, раннеклассовая Древность стала временем возникновения индивидуальной лирики. И первые исторически достоверные имена поэтов здесь, как и всюду, принадлежат представителям родовой знати.

Сочинение песен было почитаемым занятием среди потомственной знати Древней Мексики. О его распространенности среди аристократии свидетельствует то, что на поэтическом поприще прославили свои имена многие правители городов-государств, их ближайшие родичи и другие высокопоставленные особы. Поэтами были, например, правитель Уэшотцинко Текай-

¹⁰⁹ Ms. Cantares mexicanos, f. 300. Цит. по: León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 169. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портильи.

еуатцин; правитель Текамачалко Айокуан; правитель Тицитлана Шикотенкатль; правитель Чалко Чичикуэпон; правитель Тескоко Нецауалкойотль и его сын и наследник Нецауалпилли; тескоканцы Тлаттекатцин, Какаматцин; правители и вельможи из Теночтитлана Ашайакатль, Итцкоатль и его сын Точиунтцин; Тлаказлель и его дочь Макуилшочитцин; Темилотцин из Тлателолко — прославленный воин, друг последнего ацтекского правителя Куаутемока¹¹⁰. С «циновки, затканной цветами», на пиру в Уэшотцинко поэты-государи и вельможи (*principes*) поочередно вызывают: «Где твоя обитель, о, мой бог, Податель жизни? Я ищу тебя...»; «...тебя призывают владыки»¹¹¹. Историк древнемексиканской литературы А. М. Гарибай упоминает в общей сложности тридцать три имени стихотворцев науа, как правило, принадлежавших к представителям самой высокой знати. Лишь о шести из упомянутых им творцов отсутствуют биографические данные, но при этом имена по крайней мере двоих из них оканчиваются суффиксом *-tzin*, что указывает на почтительность — возможно, по отношению к родовитости их носителей.

Этот факт подтверждают обращения поэтов-соотрапезников друг к другу, звучащие в нашем примере, почерпнутом из «Мексиканских песен». Они передают титулы верховных правителей городов-государств и родовитых людей, на языке подлинника передающиеся как *тлатоани* (*tlatoani*, мн. ч. *tlatoque*) — правитель, царь (правители, цари); *пилли* (*pilli*, мн. ч. *pipiltin*) — представитель (представители) родовой знати; *текутли* (*tecuhli*, мн. ч. *teicuhitin*) — знатный человек, назначенный (-ые) тлатоани на высокую административную или военную должность, вельможа; *куаутика*, *оцелотика* (*cuauihtica*, *ocelotica*) — воины-орлы и воины-ягуары (в испанских переводах — «тигры»), члены военно-сакрального союза родовой знати, соединявшего в своем названии имена солярного божества в его дневной и ночной ипостасях. В переводе на испанский язык они зазвучали как *los reyes* (цари, короли), *señores*, *principes*, *nobles* (властители, государи, знатные люди), *águilas y tigres* (орлы и ягуары). Правда, несмотря на высокий статус поэтического творчества в ацтекском обществе, предпочитать его делам войны среди знати приличествовало людям пожилым или по какой-то иной причине не имеющим возможности участвовать в сражениях. Членам военно-сакральных объединений родовой аристократии следовало предаваться стихосложению исключительно во время мирных передышек.

Первоначально все произведения древнемексиканской поэзии, которые записывались европейцами на языке науатль начиная с XVI в., классифицировались согласно месту их происхождения: песни из Мехико, Тескоко, Тлашкалы, Уэшотцинко, Чалько... Между тем, зачины от первого лица — обычная примета творений знатных стихотворцев науа: «Грустью объят я, Куаутенкоцтли...», «Говорю я, царь Текайеуатцин...», «Я, Нецау-

¹¹⁰ Martínez J. L. Nezahualcóyotl, vida y obra. P. 98.

¹¹¹ Poema de Huexotzinco.

алкойотль, вопрошаю...»). Аналогичным образом звучат зачины множества поэтических произведений Древности. Вспомним хотя бы самое начало библейской книги о тшете всего земного, удивительным образом созвучной «песням печали» правителя Тескоко Нецауалкойотля. Автор начал ее так: «Слова Екклесиаста, сына Давидова, царя в Иерусалиме».

В лирике мексиканцев, совсем как в хорах и монодиях Античности, налицо взаимные приветствия по именам участников поэтических диалогов, непременно украшенные затейливыми эпитетами. Вот как обращаются друг к другу поэты, пирующие в доме правителя Уэшотцинко:

*О благоуханные цветы: Шикотенкатль, владыка Тицотлана,
и Камаочитцин, те, кто радуется цветам и песням,
кто жаждет слова, посылаемого богом*

или

*Вот я слышал песню,
завидел я в водах, дарящих цветенье,
того, кто шествует дорогой весны,
ведет беседу с рассветом,
огненную птицу,
птицу над возделанной землею,
алуя птицу: это владыка Моненкаутицин¹¹².*

3. «СПОСОБ ВОПРОШАТЬ И ОБРЕТАТЬ ВЛАДЫКУ»

Содержание ацтекских песен, продолжая устную поэтическую традицию древних племен Центральной Мексики, тоже лежит в русле мифологии. Миссия поэта в Теночтитлане по-прежнему остается сакральной и связанной с ритуалом:

*Послушайте, вот ваше ремесло:
Храните барабан и бубенец -
Ими вы станете воодушевлять людей, радовать Владыку Мироздания.
Вам будет дано знать его волю, открывать ее в своей душе.
Таков ваш способ вопрошать и обретать Владыку¹¹³.*

Ритуальное начало дает о себе знать и в поэме из Уэшотцинко. Из высказываний хозяина и гостей явствует, что пирующие чтут божество, которое они именуют Подателем жизни. Все их песни содержат призыв к этому божеству совершить магический акт эпифании — явления своим adeptам, открыться им в поэтическом слове, которое истинный певец «слышит сердцем». Посредницами между поэтами и их небесным покровителем, своего рода древнемексиканскими крылатыми «музами», выступают в поэзии науа

¹¹² Poema de Huexotzinco.

¹¹³ Ms. Cantares Mexicanos. Цит. по. Martínez J. L. Nezahualcōyotl, vida y obra. P. 121. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

птицы в синем, зеленом, золотистом или алом оперенье Посланница бога звонкая птица-бубенец (*pájaro cascabel*) «поет и дарит нас цветами» — ее пению приписывается животворящая функция. Весенней птице — вестнице пробуждения природы уподобляется и сам поющий поэт, на зов которого «с песней нисходит» к людям Податель жизни

Представление о магической роли песни наглядно запечатлелось в памятниках изобразительного искусства Центральномексиканского нагорья, относящихся к периоду классики. В сценах священного сева, которые часто изображали художники Теотиуакана, рассыпающие зерна персонажи в пышных облачениях обычно изображались поющими об этом свидетельствуют S-образные волюты, исходящие из их уст Эти знаки, встречающиеся уже на рельефах ольмекских стел, изначально символизировали, как принято считать, животворящую водную стихию¹¹⁴ Вариантом того же знака, предположительно, являются завитки на масках «Пернатого Змея», украшающих теотиуаканскую пирамиду Кецалькоатля В мифологии народов Центральной Мексики образ Кецалькоатля наделен чертами культурного героя, и S-образный знак его маски передает понятие «речь» или «песнопение», связанное с этим обстоятельством

В согласии с мифологическим принципом всеобщего изоморфизма и с пониманием времени как циклического процесса мексиканские поэты уподобляют жизнь и смерть человека расцвету и увяданию цветка Это образ непреложности и неизбежности мирового закона — круговорота жизни и смерти как общей участи всего живого, включая и человека Для мировоззрения, понимающего бытие как нерасчленимое целое, в мире нет иерархии великого и малого, высокого и низкого. Потому в поэзии науа неумолчно звучит мотив печального смирения: для Подателя жизни нет различий между человеком и любым иным его созданием.

Поэты науа тоскуют по возможности «продлиться» на земле, ищут и находят возможность преодолеть смертную природу человека Она, по их мнению, состоит в акте творчества, равняющем человека с божествами

*Мы уйдем в дом Ипальнемов,
Но наши слова, наша песня
Будут жить здесь, на земле!
Мы уйдем, оставив после себя, овайе,
Нашу печаль, нашу песню!
Этим мы будем известны,
Останется истиной песня!
Мы уйдем в его дом,
Но наши слова, наша песня
Будут жить здесь, на земле!*¹¹⁵

¹¹⁴ Westheim P Ideas Fundamentales del arte prehispánico de México México, Buenos Aires, 1957 P 215

¹¹⁵ Romances de los Señores de la Nueva España, f 27 v — 28 r Цит по Кинжалов Р В Литература народов науа С 60 Пер Р В Кинжалова

4. «ОБЛАДАТЕЛЬ ЛИЦА И СЕРДЦА»

Древнемексиканский певец во время исполнения песни, сочиненной не им самим, начинал с хвалебного упоминания имени автора. Однако поэзия науа, как и пластика, на этапе эволюции, на котором Конкиста застала оба эти художественные явления, оставалась по преимуществу образным развитием основных мифологем. Об этом следует помнить, говоря об особенностях индивидуального авторства мексиканских песен.

Само по себе представление о природе человеческой индивидуальности у народов Древности (племена Центральной Мексики здесь не исключение) было окутано аурой мифологических представлений. Латинскому *persona* и греческому *próposon* — «лицо» в смысле «субъект, отличный от прочих» — у ацтеков примерно соответствовало словосочетание *in ixtil, in yollotl* — «лицо и сердце». Вежливое обращение к собеседнику звучало в их устах как «я говорю Вашему лицу, Вашему сердцу». В этом биноме «лицо» указывало на начало, отличающее данного человека от других, а «сердце» несло в себе напоминание об ацтекской циклической концепции бытия. По мнению лингвистов, слова *ollin* — «движение» и *yollotl* — «сердце» в ацтекском языке являются однокоренными. Отражая эту связь, живое, еще бьющееся человеческое сердце служило богу Солнца «пищей», без которой мироздание ждала катастрофа.

Мексиканская Древность не знала антропоцентрического культа поэта-творца, как не знала его и Древность европейская. По верному замечанию Я. Парандовского, «в честь Софокла воздвигали алтари, потому что считали, что его поэзия божественного происхождения, но никто не заботился о его благосостоянии, да и он сам не ждал этого от своих сограждан»¹¹⁶. Поэтическое искусство, по словам античного поэта Пиндара, есть мудрость (*sophia*), даруемая людям богами, и подлинный поэт подобен орлу — посланнику Зевса. Поэтому в Древности вознаграждение поэту, как и художнику, в высшем смысле представляло собой жертву на алтарь божества, слово или образ которого тот донес до людей.

На фоне великого множества произведений, созданных, как это было принято в Древности, по традиционной схеме, лишь некоторые отмечены печатью индивидуальности творца. Такие создания отличаются своеобразием композиции, неожиданностью определений, более эмоциональны, своеобразны по лексике. И без упоминания имени автора они свидетельствуют о его своеобразии, даже рядом с другой яркой индивидуальностью.

Среди «сеньоров Новой Испании» есть носители знаменитых имен, чьи создания при сопоставлении не могут не различаться по всем названным параметрам — в силу различия индивидуальностей их творцов. Знаменитым поэтом был Тлакаэзель — принц и вельможа, занимавший пост

¹¹⁶ Парандовский Я. Алхимия слова М, 1990 С 52

первого советника при трех тлатоани, но сам отказавшийся от предложенного трона. Он был смелым и удачливым военачальником, идеологом и проповедником «войны цветов». Его песни воистину вдохновлялись ритмами тепонацтли, священного барабана, считавшегося воплощением Тескатлипоки.

В стихах Нецауалкойотля, поэта и мыслителя на троне, избегавшего массовых человеческих жертвоприношений, преобладают интонации, напоминающие, скорее, задумчивый голос одинокой флейты. Читая их, нельзя не вспомнить о библейском поэте-проповеднике и тоже правителе Екклесиасте.

Жизнь тлатоани Тескоко Нецауалкойотля, наследника Иштлишочитля I, на позднейший взгляд, словно специально предназначена для того, чтобы стать сюжетом захватывающего повествования. Земную участь Нецауалкойотля как будто бы и вправду предопределил календарный знак *máztatl* — «олень». Согласно учению жрецов, этот знак сулил рожденному под ним суровые испытания — поскольку оленя, как желанную добычу, всегда и всюду преследует охотник. Отрочество будущего поэта омрачилось войной с тепанеками. После пятидесятидневной осады его родной Тескоко пал, а бежавший Иштлишочитль был в конце концов выслежен и убит на глазах шестнадцатилетнего Нецауалкойотля, чудом спасшегося от той же участи: по преданию, отец приказал ему спрятаться в густой кроне высокого дерева. В скитаниях по городам, где правили родичи и союзники отца, он пережил множество злоключений: вынужденный совершить убийство, был заперт за это в тюремную клетку и приговорен к казни, но совершил побег; позже не раз уходил от подосланных убийц; набирался воинского опыта в походах своих родичей, попутно предпринимая дипломатические ходы с целью возврата отчего престола. Только через десять лет после гибели отца он наконец с триумфом возвратился в Тескоко.

Однако Нецауалкойотлю и в голову не могло прийти сделать все эти перипетии содержанием своих творений. В его стихах, даже в самых на сегодняшний взгляд проникновенных, опыт пережитого дает о себе знать лишь напряженностью чувства, облаченного по традиции в отвлеченно-мифологические одежды. Индивидуальное имеет возможность сказаться здесь, как это свойственно искусству его эпохи вообще, в общепринятом мифологическом облике. Традиционные словесные формулы скрывают в его поэзии индивидуальные черты творца, как ритуальная раскраска лица и тела, пышное облачение, обилие украшений и всяческих аксессуаров скрывают индивидуальный человеческий облик. На листах доколониальных кодексов Тескоко внешний облик Нецауалкойотля сведен к совокупности общепринятых иконографических примет древнемексиканского правителя, восседающего на троне в соответствующем его рангу облачении. Только голова койота за спинкой трона указывает нам на его имя, восхо-

дящее к названию тотемного предка и означающее «Койот, соблюдающий обеты ритуального воздержания». Значок речи в виде завитка около губ может означать и царский приказ, и поэтическое слово.

Стихотворные размышления о радости жить на земле и о печальной краткости бытия, связанные с именем Нецауалкойотля, облечены в слова, многократно звучавшие в устах других поэтов, живших и до, и после него. Но на протяжении столетия, оставшегося Древней Мексике до Конкисты, да и в течение десятилетий после нее, в памяти потомков за ними вставал образ именно этого стихотворца. Не потому ли, что в привычных словах он сумел запечатлеть особую интонацию своего живого голоса, что каким-то чудом заставил их звучать с особенной яркостью и силой?

Причиной безымянности немалого числа песен, составлявших принадлежность обрядовой практики аристократических военно-сакральных объединений, стала неполная сохранность текстов. Другие безымянные песни представляли более архаический поток поэзии. Голоса ее творцов не выделялись из хора голосов сообщества, к которому они принадлежали.

5. СЛАГАТЕЛЬНИЦЫ ПЕСЕН, ЖРИЦЫ БОГИНИ

Среди имен первых творцов античной лирики, сохранных историей, равной славой с мужскими именами овечно имя Саффо с острова Лесбос. Рядом с ним обычно упоминаются по крайней мере еще три женских имени: беотийка Коринна, Праксилла, Анита. Из стихов Саффо явствует, что и в родной Митилене у нее были соперницы на поэтическом поприще. Если взглянуть в совсем седую Древность Старого Света, мы встретим там имя шумерской жрицы и поэтессы Энхедуаны, дочери знаменитого царя Шаррукена (Саргона аккадского), жившей во второй половине III тыс. до н. э. Гимны ее составили внушительный сборник из множества клинописных глиняных табличек. Наверняка у шумерской принцессы было немало сестер по творчеству, чьи имена в силу меньшей знатности, либо по иным причинам, затерялись в глубине тысячелетий.

В сводке имен мексиканских поэтов-аристократов, относящемся к временам гораздо менее отдаленным, тоже лишь одно имя — Макуилшочитцин, дочь Тлакаэлея — противоречит представлению о стихотворчестве как о занятии сугубо мужском. Возможно, царственное, как у Энхедуаны, и уж, во всяком случае, аристократическое, как у Саффо, происхождение поэтессы из Теночтитлана дает основание предположить в ней жрицу особо почитаемого ацтекского женского божества. К тому же свойственное мифологии ацтеков представление о двойственной природе всего сущего прямо-таки настоятельно требует, наряду с поэзией «благородных воинов орлов и ягуаров», адептов мужского солярного культа, наличия параллельного потока поэзии, который представлял бы главный «женский» культ, со всей очевидностью — культ земного плодородия и любви.

Но в поэзии науа к XVI в. явно доминирует мужское начало в его воинской ипостаси, что, видимо, связано с конкретно-историческими обстоятельствами его развития. На этапе укрепления раннеклассовых отношений и борьбы за доминирование в Центральной Мексике в пантеонах ее городов-государств захватывают главенство мужские божества, связанные с культом войны. Понятно, что голоса их певцов и служителей звучат все громче, заглушая голоса адептов тех божеств, культы которых восходят к почитанию Великой богини, увековеченной в пластике раннеземледельческих культур.

В ходе патриархального переворота мужчины добились приоритета и там, где женское главенство прежде было непререкаемым. Так, у ацтеков и в XVI в. титул верховного жреца все еще продолжал звучать на древний матриархальный лад — «Сиуакоатль» дословно значит «Женщина-змея» или «Змея-самка». Но его носителем непременно являлся мужчина. В соответствии с этим превращением сама ацтекская богиня земли, культ которой исходно не мог не быть женским, стала особо почитаться в образе воинственной богини Киластли с пучком дротиков в пальцах, вооруженных орлиными когтями, и с лицом, раскрашенным змеиной кровью.

Ацтекские девушки и женщины продолжали оставаться непререкаемыми участницами календарных празднеств, во время которых все так же звучали древние гимны богиням. Но даже авторство какой-то части их песнопений уже вполне могло принадлежать и стихотворцам-мужчинам. По аналогии вспомним хотя бы, что древнегреческий лирик VII в. до н. э. Алкман был знаменит как автор песен для *девичьих* хоров — парфений.

О важнейшей роли женского начала в ритуальной практике, неразрывно связанной с сочинением и исполнением песен, напоминает записанное в XVI в. ацтекское предание. Оно гласит, что тогда же, когда жрецами укрепляющего свое господство Теночтитлана были предприняты поиски ацтекской прародины¹¹⁷, тлатоани Итцкоатль снарядил посольство к правителю города Куитлауак (*Cuitláhuac*) с поручением заставить того под угрозой войны и разорения отправить в Теночтитлан девушек знатного рода (*sus hijas y hermanas doncellas*), дабы было кому петь и плясать в «домах веселья» (*casas de placer*) его города-новостройки¹¹⁸.

В основе мексиканское предание, вероятно, имеет укорененный в первобытности Старого и Нового Света брачный обычай, отразившийся и в известной истории похищения римлянами дочерей сабинов. Историки Античности рассказывают, что воины Ромула из-за отсутствия невест похитили юных представительниц племени, искони населявшего земли, на которых был основан Рим. Став мужьями сабинянок и отцами их детей,

¹¹⁷ См. гл. III, §1.

¹¹⁸ León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 92.

римляне не только добились решения своей матримониальной проблемы. Они ритуально узаконили свое пребывание на земле, на которую явились позже прочих, поскольку породнились с ней по древнему брачному обычаю — выкрав девушек.

В Теночтитлане, разумеется, речь шла не об организации светских увеселительных заведений, коих раннеклассовая Древность не знала ни в Старом, ни в Новом Свете. Танец и пение во время праздников имели у ацтеков, как и у всех древних народов, сакральный статус: «Одним из важнейших занятий, бытовавших в здешних землях, были пение и танцы, служившие им как для того, чтобы придавать торжественность празднествам в честь их демонов, коих они почитали за богов... так и для собственного веселья и удовольствия... Каждый правитель имел у себя в доме капеллу и певцов, сочинителей песен и танцев, стараясь выискать таких, чтобы обладали талантом складывать песни в соответствии с принятым у них метром и делением на строфы... Обычно пели и плясали на главных празднествах, происходивших раз в двадцать дней, и на других, менее важных. Самые главные танцы происходили на площадях; в иных случаях — в доме какого-нибудь вельможи, во внутреннем дворе, поскольку все сеньоры имели при домах большие патио: плясали также в домах владык и знатных людей»¹¹⁹.

То, что хронист-европеец называет «домами веселья», было неременной принадлежностью мексиканского храма и дворца, которая на языке науатль обозначалась словом *cuicacalli*, производным от слов «песня» (*cuicatl*) и «дом» (*calli*). Вокруг внутреннего двора, предназначенного для пения и танцев, располагались просторные апартаменты для дружеских встреч и пиров, где находился трон хозяина дворца. В «доме песен» Тескоко рядом с тронном правителя были установлены постоянные сиденья для союзников по «стройственной лиге» — правителей Мехико и Тлакопана.

Поскольку ацтекское предание ничего не говорит о заключении браков между сынами Уицилопочтли и девушками из Куитлауака, можно предположить, что в «домах веселья» последних ожидала участь храмовых блудниц. Но расценить это как намерение нанести обиду соседям значило бы погрешить против историзма. Известно, что этот позорный с точки зрения христианина статус в архаических обществах рассматривался как высокая участь служения женскому божеству. В шумерских источниках такие жрицы назывались дочерьми богини любви Инанны, плотское соединение с ними было важным элементом ее культа. У ацтеков ту же ритуальную роль исполняли женщины, состоявшие под покровительством богини Шочикецаль. Она вела родословную от архаической мезоамери-

¹¹⁹ Motolinia T. B. Memoriales. Madrid, 1970. P. 382. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcóyotl, vida y obra. P. 96.

канской «Богини с косами» и была патронессой не только ткачей и художников: под ее покровительством состояли также замужние женщины и блудницы. В достаточно архаическом ацтекском обществе последние, как «дочери Шочикецаль», должны были занимать столь же высокую ступень на общественной лестнице, что и их шумерские сестры по ремеслу. Пребывание в «домах песен» Теночтитлана представительниц знатных куитлауакских родов означало перенесение в новый город древнего местного культа земли. Подобно дружинникам Ромула, ацтеки, получая служителей местного женского культа, заключали ритуальный союз с самой землей, на которой обосновалось их пришлое племя.

6. Миссия поэта

Легенда говорит, что вместе со знатными девицами правителю Куитлауака было велено прислать в Теночтитлан также образцы цветов различного рода и садовников, умеющих выращивать такие цветы. Трудно наверняка утверждать, что тут имело прямой смысл, а что — иносказательный. Живые цветы были неперменной принадлежностью мексиканских празднеств, они украшали сады и дворцы правителей и вельмож, что, понятно, предполагало наличие среди слуг соответствующих специалистов. С другой стороны, в памятниках древнемексиканской словесности со словом «цветок» связано множество важных ассоциаций. Жизнь цветка соотносится с человеческой жизнью. Ритуальная война с целью захвата пленных называется «войной цветов», павший воин сравнивается с цветком, принесенным на алтарь божества. Барабаны в «доме песен» имеют постоянный эпитет «цветущие» (или «дарующие цветение»): *“tambor florido”, “atabal florido”*. Сам дом песен — «цветущий дом» (*“casa florida”*), двор для танцев — «цветущий» или «украшенный цветами» двор (*“el patio enflorado”*). Соответственно, понятие «садовник» могло приобретать и переносное значение — «поэт-наставник». Нечто подобное происходит, очевидно, в одном из эпизодов предания об уходе старого царя Кецалькоатля из Толлана. Там упоминается таинственный «сад Кецалькоатля», называемый шочитла (*xochitla*, от *xóchitl* — «цветок»), куда тольтекским юношам и девушкам надлежало приходить для исполнения какого-то иницирующего ритуала¹²⁰.

Храмовые «дома песен» служили школой для передачи культурного опыта старших молодому поколению. Дуран пишет: «...во всех городах имелись при храмах большие дома, при которых состояли наставники, учившие танцам и пению. Дома эти назывались куикакали, что означает „дом песен“. Здесь упражнялись их юноши и девушки не в чем ином, как в умении петь, и танцевать, и музицировать; и было строго заведено у них по-

¹²⁰ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. VIII.

сещать эти школы, и блюли этот обычай столь неукоснительно, что уклонение от него почиталось преступным деянием (*lessae maiestatis*), так что существовали наказания, предусмотренные для не приходивших туда»¹²¹.

Дуран оставил описание статуи божества, которую было принято иметь в «доме песен». В его описании легко распознать Шочипилли, бога весеннего цветения, покровителя певцов и музыкантов. У этого мексиканского собрата Аполлона они обычно испрашивали разрешения на песню и танец. «Каменный идол, с руками, разведенными как бы в танце», стоял обычно в святилище, обращенном во двор, где было принято ганцевать и куда статую выносили по праздникам. Тогда ее наряжали в маску, украшали перьями, вкладывали в отверстия сжатых в кулаки ладоней букеты цветов и водружали рядом со священным барабаном тепонацтли (*teponaztli*)¹²². Тепонацтли олицетворял присутствие в доме песен бога Тескатлипоки, поскольку почитался как одно из его воплощений. Это был полый деревянный цилиндр, имевший два клапана, по которым ударяли палочками, извлекая звук, похожий на удары топора по дереву.

У ацтеков существовали профессиональные сочинители песен — куикапикке (*cuicapicque*). Часть их была храмовыми служителями. Они слагали новые гимны в честь богов, пополнявшие число песнопений, предназначенных для исполнения во время календарных празднеств. Известно, что античные поэты бывали руководителями хоров — хорадискалами. Обязанностью куикапикке также были репетиции песен с хорами и танцорами.

Гимны мексиканских куикапикке, как и гимны поэтов Античности, непременно начинались с призывов и славословий, обращенных к богам. В образном строе таких произведений, сложенных по старинным образцам, не было места личным сомнениям и раздумьям. Соответственно своему назначению, они, как в глубокой Древности, оставались призывом, обращенным к божеству, от которого все его адепты ожидали явления и милости.

«Для праздников каждого из своих богов, — рассказывает Д. Дуран, — у мексиканцев было принято сочинять особые песни. Затем задолго до праздничного дня у них затевались репетиции, к которым готовились костюмы, соответствующие содержанию будущего представления: одни наряжались орлами, тиграми или львами, другие — воинами, третьи — гуастеками, другие — охотниками, дикарями, или обезьянами и псами...»¹²³

Важной обязанностью куикапикке было сочинение песен по поводу выдающихся событий современности. «И тот, кто достигал в этом деле должного умения, становился человеком известным и весьма уважаемым,

¹²¹ Durán D. Historia de las Indias... T I Cap. XXI, 8. P. 188–189

¹²² Ibid. 9, 10. P. 189.

¹²³ Ibid. 27. P. 193.

поскольку едва ли не навечно сохранял в своих песнях память и славу о деяниях, которые в них упоминались; и за это он получал награды не только от их короля, но и от прочих знатных людей»¹²⁴. Правители и знатные мексиканцы имели в свите собственных куикапикке, обязанных слагать и петь стихи, прославляющие их великие дела и подвиги их предков. Так же за много веков до того сочиняли оды по заказу своих покровителей и получали за них вознаграждение поэты античной Греции, такие как знаменитый Пиндар (V в. до н. э.).

Вот что пишет о творчестве таких мексиканских поэтов испанский миссионер и хронист Мотолиния: «Если здешние люди одерживали победу на войне, или провозглашали нового правителя, или тот вступал в брак с женщиной царского рода, или по поводу какой-то иной важной новости, по такому случаю мастера сочиняли новую песню в дополнение к тем главным, которые были приняты на празднествах в честь их демонов, или прославляли подвиги и доблесть владык прежнего времени»¹²⁵.

О том же, а также о воздействии слова поэта-певца на аудиторию рассказывает другой раннеколониальный историк, Х. Б. Помар: «Чаше всего в их совместных песнях и танцах прославлялись знаменитые деяния, совершенные либо теми, кто жил прежде, либо современными людьми, или же повествовалось о том, как должно действовать доблестным людям. И пелось обо всем этом такими словами и столь складно, что их души загорались желаньем следовать тем примерам в нужных обстоятельствах»¹²⁶.

Не исключено, что в ультиматуме тлатоани наряду с требованием прислать «садовников» в прямом и непосредственном смысле этого слова содержалось требование прислать в Теночтитлан и опытных специалистов по культивированию «цветов и песен» ритуальной поэзии. Так или иначе, налицо намерение ацтекского владыки окультурить — в прямом, переносном, либо в обоих смыслах — почву своего ощутившего силу города. В результате на ней должны были взойти как природные, так и поэтические цветы старинной местной «селекции».

7. МИССИЯ ПЕСНИ

В Теночтитлане, Тескоко и других городах было принято, чтобы на закате солнца все юноши, посещавшие тельпочкалли, школу будущих воинов, отправлялись в дом песен¹²⁷. Поэтому наряду с наставницами и наставниками девичьих хоров, должны были существовать и наставники юношей.

¹²⁴ Pomar J. B. Relación de Tezcoco. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcōyotl, vida y obra. P. 97.

¹²⁵ Motolinía T. B. Memoriales. P. 382. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcōyotl, vida y obra. P. 96.

¹²⁶ Pomar J. B. Relación de Tezcoco. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcōyotl, vida y obra. P. 122.

¹²⁷ Sahagún B. de, fray. Historia general... T. I. L. III. Cap. V.

За обучением молодежи песням у ацтеков надзирали специальные должностные лица во главе со жрецом, носившим титул «Перламутровая змея» (один из эпитетов Тлалока). Чтобы собирать и приводить в «дома песен», а потом провожать обратно в родительские дома подростков десяти-четырнадцати лет, в каждом квартале имелись особые ответственные лица. За час до захода солнца мальчиков собирал старик, которого называли теанке (*teanque*), что означает «муж, собирающий юношей», а девочек — старуха, именовавшаяся сиаутеписке (*cihuatepixque*), т. е. «проводящая женщин».

Когда все оказывались в сборе, во дворе появлялись наставники с музыкальными инструментами. К ним из помещений, где мальчики и девочки порознь ожидали начала занятий, выходили их ученики и ученицы. Наставники старались найти среди подопечных умелых танцоров и певцов, способных вести за собой других, повинаясь ритму музыки и слова. Такие умельцы пользовались у всех большим уважением. Тем, кто никак не мог попасть в ритм и в лад, учителя и ровесники «помогали с великим усердием»¹²⁸.

Систему воспитания юношества, существовавшую у древних мексиканцев, иногда образно называют системой универсального и всеобщего образования. Избегая исторической передержки, ее следовало бы назвать региональным вариантом системы инициаций, унаследованной обитателями центральномексиканских городов-государств от первобытной Древности.

Из объединений, аналогичных тем, члены которых собирались разучивать стихи и танцы в куикаалли, выросли когда-то девичьи и юношеские объединения Античности, называвшиеся агелами (отрядами). Историками упоминаются агелы Спарты, Лесбоса, Крита. Молодежь Спарты собиралась в доме мусополов — так называли там служительниц и служителей муз. Знаменитая поэтическая школа Сапфо, очевидно, тоже представляла собой существовавшее при одном из храмов Митилены объединение девушек, которое они покидали с замужеством¹²⁹.

Сама поэтесса рассказывает об этом своем труде, обращаясь к Гере, очевидно — покровительнице девичьей агелы:

...дай мне
Вновь, как бывало,
Чистое мое и святое дело
С девственницами Митилены продолжить,
Песням их учить и красивым пляскам
В дни твоих празднеств¹³⁰.

¹²⁸ Durán D. Historia de las Indias... Т. I. Cap. XXI, 16. P. 190.

¹²⁹ Толстой И. И. Сапфо и тематика ее песен // Сапфо. Остров Лесбос. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.

¹³⁰ Сапфо. Моление к Гере // Античная лирика. Переводы с древнегреческого и латинского. М., 1968. С. 58. Пер. Я. Голосовкера.

В стихах Сапфо упоминаются Агесихора — хораг (предводительница хора) и Агидо — хоростатис (установительница хора). Для хорадискалы (начальницы хора) Сапфо они были помощниками, которые вели за собой во время пения и танца прочих девушек агелы. То есть исполняли ту же почетную обязанность, которая возлагалась на самых одаренных певцов и танцоров из куикакалли, о которых упоминает Дуран.

Параллель к мексиканским возрастным объединениям юношей тоже присутствует в истории Античности. Спартанские мальчики, подобно воспитанникам мексиканских тельпочкалли и кальмекак, с семи лет жили отдельно от семей. Они объединялись в союзы по возрасту — сисситии. Как в Старом, так и Новом Свете на разных ступенях посвящения внутри таких союзов имелись свои охотничьи, военные и пиршественные песни.

Для ацтекских юношей первостепенное значение имело воинское воспитание. Песнопения молодых ацтеков предназначались для того, чтобы укрепить их боевой дух:

*О, куда я должен отправляться?
О, куда я должен отправляться?
Я воин, я ловок на войне,
я воин, я ловок на войне,
я воин, я ловок на войне,
я ловок на войне, я ловок на войне,
я воин, я ловок на войне¹³¹*

Ритм таких песнопений, изобилующих повторами воинственных фраз, наводит на предположение, что зачастую они служили сопровождением при отработке юношами боевых приемов под руководством бывалого наставника.

Если не забывать о теснейшей изначально связи поэтического искусства и воинского мастерства, явственной применительно к ацтекской воинской песне, то не столь однозначной окажется известная античная история о Тиртее — «хромом учителе», якобы в насмешку отправленном афинянами к спартамцам в ответ на просьбу тех прислать им хорошего военачальника.

Не будучи ни стратегом, ни боевым вождем, Тиртей сделал то, что было под силу настоящему поэту. Его эмбатерии (боевые песни) и марши воодушевили «потомков Геракла», утративших было, и не без оснований, веру в покровительство богов, на блестящие победы:

*Так как потомки вы все необорного в битвах Геракла,
Будьте бодры, еще Зевс не отвернулся от нас!
Вражеских полчищ огромных не бойтесь, не ведайте страха,*

¹³¹ *Alva Ixtlilxochitl F Historia tolteca-chichimeca* Цит по *Garibay A M Historia de la literatura nahuatl Mexico, 1971 P 133*

*Каждый пусть держит свой щит прямо меж первых бойцов,
Жизнь ненавистной считая, а мрачных посланниц кончины –
Милыми, как нам милы солнца златые лучи!*¹³²

Кстати говоря, в прошлом «хромой учитель» вполне мог быть воином, и свое увечье он мог получить в бою. Во всяком случае, подтверждением компетентности Тиртея в ратном деле звучат практические наставления бойцам, не редкие в его стихах:

*Пусть же, широко шагнув и ногами в землю упершись,
Каждый на месте стоит, крепко губу закусив,
Бедра и голени снизу и грудь свою вместе с плечами
Выпуклым кругом щита, крепкого медью, прикрыв,
Правой рукою пусть он потрясает могучую пику,
Грозный шелома султан над головой всколебав,
Пусть среди подвигов ратных он учится мощному делу,
И не стоит со щитом одаль летающих стрел,
Пусть он идет в рукопашную схватку и длинную пикой
Или тяжелым мечом насмерть врага поразит!*¹³³

Нельзя не заметить созвучности стихов Тиртея с их пафосом стойкости в бою мексиканским воинским песням. Но при несомненном сходстве древнегреческих и ацтекских песен очевидно и их различие. У Тиртея важную роль играют обращение к самосознанию бойцов («потомков Геракла») и гражданский пафос защиты отечества. Мексиканские песнопения архаичнее по содержанию и по форме. В них главенствуют такие приметы архаики, как ритуальная, а не формально-поэтическая, роль инвокации (призыва к божеству) и настойчивые ритмические повторы, обращенные скорее к эмоциям, чем к сознанию.

Ацтекские гимны не напрасно назывались тео куикатль — «песня бога». Боевому гимну мексиканцев присущ характер магического заклинания, по ходу которого настойчивый ритм музыки и стиха завладевает подсознанием молодых воинов и вызывает состояние коллективной одержимости волей божества, голос которого властно звучит в ритме слов, стуке барабанов и свисте флейт.

8. ФЛЕЙТЫ СТРАСТИ, БАРАБАНЫ СРАЖЕНИЙ

Поэзия была важнейшим средством, способным выразить коллективное мироощущение членов различных объединений. Наряду с песнями юношей и девушек, особые песни были у представителей других половозрастных групп древнемексиканского общества: детей, женщин, мужчин-воинов, стариков.

¹³² *Тиртей* Так как потомки вы все нсоборного в битвах Геракла // Античная лирика С 129–130 Пер В Латышева

¹³³ Там же С 129–130

На принципах организации внутриплеменных союзов не мог не отразиться процесс социального расслоения внутри раннеклассового общества Древней Мексики. Результатом стало различие внутри профессиональных групп объединений с разным социальным статусом, каждое из которых обладало собственным «корпусом» ритуальных песнопений.

Так, среди воинских песен древних мексиканцев существовала особая разновидность, называемая «песнями отоми». Названием для союза отоми послужил древний этноним. Вполне возможно, что «песни отоми» сохраняли в своем ритмическом и образном строе какие-то особенности поэзии племени, населявшего Центральную Мексику задолго до чичимекского вторжения.

«Орден» отоми объединял в своих рядах воинов хотя и заслуженных, но не принадлежащих к родовой знати. Это дает основания предположить его историческую преемственность от некоего мужского воинского союза племени отоми. Внешним отличительным знаком его членов была особая стрижка, восходящая к манере стричь волосы, присущей мужчинам одноименного племени: «Эти люди в отрочестве брили головы, оставляя на затылке немного волос, которые называли *пиочтли* (*piochtili*)... И мужчины в летах выстригали волосы на голове как под гребенку до самой середины, а оставшиеся носили длинными, и таких называли *пиочеке* (*piocheque*)»¹³⁴.

Отоми-воины, как их описывает Саагун, славились непревзойденной храбростью в бою. Но они же, если верить индейским информаторам францисканца, отличались дикарской грубостью нравов: «Отоми по своей природе были неуклюжи, грубы и неловки; ругая кого-то за тупость, обычно говорили как оскорбление: „Эх, как же ты бестолков! Ты похож на отомита, до тебя не доходит то, что тебе говорят. Ты, случайно, не из самих ли отоми-тов? Ну, конечно. Ты не просто похож на них, а сам чистый отомит и есть“ Все это говорилось, чтобы обругать того, кто был бестолков и туп, и чтобы упрекнуть его за неспособность и тупость»¹³⁵. Столь нелестная для отоми характеристика могла основываться как на чужеродности для науа их обычаев и языка, так и на их подчиненном положении.

Не один ли из обычаев союза отоми-воинов имеет в виду Д. Дуран, когда упоминает «особый танец военачальников и воинов», на который те ежедневно собирались в «дома песен»? Его описание наводит на соображение, что особенности ритуалов союза отоми, по-видимому, коренились в древних обычаях племени, отражавших связь культов войны и плодородия.

В «доме песен», рассказывает хронист, воинов уже поджидали «распутные женщины», чье благосклонное внимание те вознаграждали красками для лица, перьями для причесок, ожерельями и всяческими прочими

¹³⁴ Sahagun B de, *fray Historia general* T II L X, XXIX P 661

¹³⁵ Ibid

женскими украшениями. Танцы под пение любовных песен продолжались к обоюдному удовольствию сторон до тех самых пор, пока не приходило время уступить место в «доме песен» молодежи с ее наставниками¹³⁶.

В то же время не подлежит сомнению наличие у веселого совместного времяпрепровождения храбрых воинов и «распутных женщин» сакрального аспекта. Сочетание мотивов земного плодородия, олицетворенного в данном случае упомянутыми подопечными богини весенней растительности и женской производящей силы Шочикецаль, с мужественными мотивами «кровавой жатвы» войны традиционно для поэзии Древности. Так, в древнегреческих хоровых парфениях (девичьих песнях) с мотивами битвы и скорби по павшим бойцам переплетаются мотивы весенней пахоты и брака

Военный код используется и в ацтекском гимне, приуроченном к жатве. Он обращен к богине Киластли, наследнице образа Великой матери первобытной Древности. Поле созревшего маиса уподоблено в нем полю грядущего сражения, срезанные початки — захваченным пленникам, а сама богиня выступает женским аналогом Уицилопочтли, грозного бога-орла:

*Орлица, орлица Киластли,
Ее лицо выкрашено змеиной кровью,
А голову венчают орлиные перья
< >
Кукуруза — на священном поле,
Богиня опирается на свой посох с колокольчиками
< >
Наша мать — воин, наша мать — воин,
Олениха Колуакана,
Она украшена перьями!
Вот заря, дан приказ к битве!
Вот заря, дан приказ к битве!
Да захватим мы пленников!
Земля будет опустошена!
Она, олениха Колуакана,
Она украшена перьями!¹³⁷*

Представителей родовой аристократии объединял в своих рядах воинский союз «орлов и ягуаров». Его членам принадлежали главные должности в ацтекском государстве, но что, несмотря на любые боевые заслуги, не могли претендовать отомы, не имевшие права посещать дворец правителя. Об аристократическом происхождении «орлов и ягуаров» свидетельствуют обращения, принятые в их песнопениях: «О знатные», «принцы», «владыки»...

¹³⁶ Duran D. Historia de las Indias T I Cap XXI, 35 P 194

¹³⁷ Codice Matritense de la Real Academia de la Historia / Ed F del Paso y Froncosos Madrid, 1907 Vol VII, f 278 r Цит по Кинжалов Р В Литература народов науа С 52 Пер Р В Кинжалова

Родовитость «орлов и ягуаров» подтверждается и статусом его членов как адептов культа солярного божества, главенствующего в пантеоне и даже — путем «присвоения» функций других наиболее влиятельных богов — претендующего на монопольное положение в религиозной системе.

В горах близ ацтекского города Малиналько сохранился комплекс храмов, включающий и святилище «орлов и ягуаров». Круглая форма и оформление входа в виде сомкнутых профилей двух повернутых друг к другу змеиных голов свидетельствуют о преемственности этой культовой постройки по отношению к храмам Кецалькоатля. В интерьере на скамьях, идущих по периметру стен, рельефно выступают фигура орла и голова большой хищной кошки — обоих патронов объединения ацтекской военной знати.

Возможно, святилище в Малиналько было домом песен союза «орлов и ягуаров», игравшим роль места для собраний посвященных в их особый культ. Похожие места собраний влиятельных в общественной жизни мужских союзов известны в истории Древнего мира. Дома песен напоминают, к примеру, о «домах мусополов» (служителей муз) на Лесбосе и в Митилене или о «домах молпов» (певцов) в Милете. Молпы и мусополы, связанные общностью обрядовой практики, собирались в своих домах на пиры и поэтические турниры. Их участники, пируя вместе, совершали определенные религиозные обряды и, вместе с тем, обсуждали важные вопросы философского и практического характера. Однако нужны были века исторической эволюции, чтобы архаические собрания жрецов и воинов, вроде тех, что происходили в святилищах «орлов и ягуаров», превратились в такие куда более свободные в ритуальном и мировоззренческом отношении «политические клубы» и академии классической Античности.

В строфах песни, сложенной одним из знатных поэтов и сохранившейся в собрании «Мексиканских песен», сформулировано политическое кредо представителей воинской верхушки ацтекского общества. Воинственному пафосу победных реляций ближневосточных царей, фараонов Египта, владык Поднебесной империи и прочих правителей государств Древности, существовавших в полушарии Восточном, через века откликается из Западного полушария голос ацтекского поэта:

*Вечной славой покрыт
Наш город Теночтитлан.
Никто в нем не боится смерти, -
Вот в чем наша слава!
Вот повеление нашего бога!
Помните это, о знатные,
Не забывайте никогда!
Кто может завоевать Теночтитлан?
Кто осмелится сотрясти основание небес?
Нашими стрелами,
Нашими щитами*

*Существует город!
Встал навеки Теночтитлан!*¹³⁸

Множественное число царит в этом стихотворении, подчеркивая его хоровую природу: «наш город», «наш бог», «о знатные!», «наши стрелы», «наши щиты». Оно пронизано пафосом прочности содружества «орлов и ягуаров», соединенных узами сословного и воинского единства.

Апология воинственности, звучащая в гимнах ацтеков, отражала самосознание народа, сумевшего добиться гегемонии в долине Мехико. Теми, кто еще недавно были данниками тепанеков и, восставая, раз за разом терпели от них унижительные поражения, теперь овладели новые настроения. Их суть предельно откровенно выразил военачальник и советник Мотекусомы Старшего Тлаказель: «Нашему богу не пристало дожидаться, когда ему будет нанесено оскорбление, чтобы выступить на войну. Нам самим следует искать удобный повод и такой торг, куда, как это водится на торгу, мог бы приходить наш бог со своим войском, чтобы покупать жертвы и людей ему в пищу. Надо сделать так, чтобы всегда, когда ему придет время насытиться и у него возникнет такое желание, он мог бы брать в достатке свои горячие тортильи, как берут их с жаровни, что всегда под рукой. И чтобы наши люди и наше войско являлись туда, где ценой своей крови, и головы, и сердца, и жизни могли бы купить драгоценные камни, и изумруды и рубины, и пышные блестящие перья, длинные, правильной формы, дабы услужить достойному восхищения Уицилопочтли»¹³⁹.

Таковыми словами была обоснована практика регулярных сражений ацтеков с соседями, получивших название «цветочных войн». На деле, вероятно, ритуальная война была одним из способов размежевания политико-экономических интересов соперничающих городов-государств. Альва Иштлилишочитль, рассуждая в своем историческом труде об этом явлении, ставит во главу угла его инициационный аспект: главной целью «цветочной войны», по его мнению, было дать возможность юношам благородного происхождения сделаться вождями. В любом случае, понятно, почему такое большое место в поэзии науа занимает воспевание жертвенности на «цветочной войне»:

*Звучит перезвон колокольчиков,
Ветерок, кружа пыль,
Радует Ипальнемоа,
Раскрывают цветы щитов свои венчики...
Здесь властвует страх,
Весь мир дрожит,*

¹³⁸ Peñañiel A. Cantares mexicanos. Т. 2, ф. 9 г. Цит. по: Кинжалов Р. В. Литература народов науа. С. 59. Пер. Р. В. Кинжалова.

¹³⁹ León-Portilla M. Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. P. 97.

*Здесь, посреди равнины,
Место посвященных цветочной смерти...
Посреди равнины
Наше сердце жаждет смерти,
От обсидианового ножа
Жаждет наше сердце смерти,
Смерти на войне!¹⁴⁰*

По сей день в литературе, посвященной культурам Древней Америки, и особенно в популярной, встречаются рассуждения о какой-то исключительной воинственности и кровожадности ацтеков. И одним из подтверждений этого тезиса неизменно выступает как раз практика «цветочных войн». Между тем мексиканские «цветочные войны» стоят в одном ряду с явлениями, о которых повествуют многие исторические источники. Упоминания об истребительных войнах и человеческих гекатомбах содержатся в победных реляциях правителей и жрецов всевозможных «богоизбранных» племен и народов: они многократно высечены в камне, оттиснуты на глине, выписаны красками на стенах величественных построек, нанесены чернилами на папирус, кожу, бумагу... Однако чтение текста, даже самого эмоционального, не идет ни в какое сравнение с увиденным собственными глазами. Солдат Кортеса было не удивить обычаем захватывать военнопленных с целью обращения их в невольники. Но массовое умерщвление пленников на алтарях не могло не представляться им бессмысленной жестокостью язычников.

Дело в том, что роковая для индейцев «встреча культур» в Центральной Мексике пришлась непосредственно на тот специфический этап в развитии государственности, через который представители древних народов Старого Света прошли в незапамятные для европейцев XVI столетия времена. Конкистадоры будто чудом перенесли в совсем седую Древность, еще только осваивающую практику рабовладения. Перед ними словно ожили описанные на страницах ветхозаветных книг картины кровавого соперничества Саваофа и Ваала за единовластие их подданных над землями Палестины.

9. Лики «Подателя жизни»

Барабаны войны, так громко звучащие в поэзии науа, не заглушают в ней звуков, передающих иные настроения. Один из ярчайших примеров — все та же поэма из Уэшотцинко. Когда описанная в ней философская беседа близится к концу, она приобретает актуальное, даже, как сказали бы сегодня, политическое звучание:

¹⁴⁰ *Peñafiel A. Cantares mexicanos. Т. 2, ф. 19 v, 20 г. Цит. по: Кинжалов Р. В. Литература народов науа. С. 58–59. Пер. Р. В. Кинжалова.*

*Всем враждебен, всем ненавистен
Был бы город Уэшотцинко,
Когда бы стоял он, окружив себя дротиками,
Когда бы огородил себя Уэшотцинко кольцом колючих стрел.*

<...>

*Сюда нисходит Бог, наш отец. Здесь его обитель,
Где звучит тамбурин воинов-ягуаров,
Где даруются нам и всегда звучат его песни
под рокот тамбуринов.*

<...>

*Здесь на равнине и на горной вершине почитается,
Здесь чтится нами единый Бог¹⁴¹.*

Образ божества, покровительствующего союзам родоплеменной знати, запечатленный в поэзии науа, не раз давал исследователям культуры Древней Америки основания говорить о тенденции к монотеизму, наметившейся в ее мифологии накануне Конкисты.

В Уэшотцинко, «где не смолкают ритмы барабанов и черепаших панцирей», «где звучит флейта, где она поет», на пиру владык чтится таинственный «единый Бог». Судя по именам, которыми его называют, это тот же покровитель мужского сообщества знатных воинов и правителей, к которому обращены инвокации ацтекских «орлов и ягуаров». Но здесь, в стихах его адептов из числа противников «тройственной лиги», налицо полемика по отношению к ацтекской доктрине войны как способа поддержания мирового равновесия.

В Теночтитлане божество, претендующее если не на единовластие, то на особое положение в пантеоне, отождествлялось с Уицилопочтли в его солярной ипостаси. В других городах-государствах предметом культа, тяготеющего к монотеизму, становились главы их собственных пантеонов. В собраниях знати союзных городов-государств такой бог потенциально приобретал черты некоего общего для всех «орлов и ягуаров» божества. Сливаясь с этим общим божеством, верховный покровитель каждого племени вносил свою лепту в становление аристократического жреческого культа, преодолевающего родоплеменные границы.

На общенародных календарных празднествах перед храмами всех центральномексиканских городов-государств все так же звучали церемониальные гимны, обращенные к богам чрезвычайно «населенных» местных пантеонов. Их состав, каким он сложился у соседствующих племен перед Конкистой, был сходен. Он определялся, с одной стороны, земледельческим характером всех здешних культур, с другой — военным соперничеством городов-государств за власть в Центральной Мексике. В соответствии с ситуацией, мексиканские боги природных стихий делили власть с богами-покровителями военных вождей и знатных воинов.

¹⁴¹ Poema de Huexotzinco.

Нельзя сказать, что в период войн за гегемонию земледельческие верования были вытеснены у древних мексиканцев на периферию сознания. Но, к примеру, у ацтеков теперь Тескатлипока, демиург и бог циклических перемен, укреплял свои позиции в качестве божества, побуждающего к сражению юношей-бойцов. А на трон бога Солнца решительно претендовал Уицилопочтли как небесный патрон вождей и знатных воинов:

*Я Уицилопочтли, молодой воин!
Нет никого, кто был бы подобен мне!
Не напрасно я облекся в мой плащ из желтых перьев,
Ибо только благодаря мне встает солнце!*¹⁴²

Война способствовала укреплению в ацтекском обществе культа Уицилопочтли и позиций воинской знати, одновременно ослабляя влияние жречества, представлявшего культы древних земледельческих богов, коренившиеся в первобытной древности.

К числу таких культов принадлежал и культ Кецалькоатля. И потому для его жрецов было естественно встать в оппозицию к доктрине Тлакаэзеля. Если вспомнить о традиционной влиятельности культа Кецалькоатля в долине Мехико, и в частности — в Тескоко, подобное развитие событий угрожало идейным расколом в рядах союзников по «тройственной лиге». Избежать такого развития событий помогал культ единого божества, объединяющего в себе противоположные начала, олицетворенные в его четырех сыновьях Тескатлипоках.

Представление о единстве и вездесущности божества стало персонификацией древнейших представлений о магической силе, пронизывающей все, что есть в мире. Поэтическое свидетельство об этих взглядах на природу единого бога оставил Нецауалкойотль, один из самых влиятельных сторонников нового культа:

*Не следует искать где-либо обитель того, кто сам себя сотворил.
К Богу, нашему владыке, следует звать отовсюду,
почитать его надо повсеместно.*

*Его прославляет, его величает все на земле.
Он тот, кто замыслил все сущее,
он тот, кто замыслил сам себя: Бог.
Поэтому его чтут везде в равной мере.
Его прославляет, его величает все на земле*¹⁴³.

Тот, к кому обращены призывы и хвалы знатных стихотворцев «тройственной лиги» и их противников, носит в их песнях имена-атрибуты, раскрывающие различные стороны его божественной сущности.

¹⁴² Гимн Уицилопочтли. Garibay A. M. K. Historia de la Literatura Nahuatl. Vol. 1. P. 134. Цит. по: Кинжалов Р. В. Литература народов нава. С. 51. Пер. Р. В. Кинжалова.

¹⁴³ Nezahualcoyotl. Nos enloquece el Dador de la vida. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra. P. 189. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

Имя Ометеотль (*Ometeotl*) прямо и непосредственно восходит к фундаментальному для мифологии закону бинарных оппозиций. Оно включает в себе количественное числительное *ome* («два») и существительное *téotl* или *iéutl* («божество») — божественное начало. Ту же основную мифологему отражает производная от него пара имен: Ометекутли (*Ometecutli*, мужская ипостась *Ometeotl*, Владыка Двоичности) и Омесиуатль (*Omecihuatl*, женская ипостась *Ometeotl*, Владычица Двоичности).

Другое имя того же бога — Ипальнемоани (*Ipalnemohuani*). Это сложное слово состоит из безличной глагольной формы *nemohua* или *nemoa* («живется»), префикса *ipal-*, указывающего на причинную связь, и суффикса *-ni*, с прибавлением которого существительное получает дословное значение «Тот, чей волей живет все» или «Тот, по чьей воле все существует». В переводах на испанский язык этот вариант имени передается обычно словосочетанием *el Dador de la Vida* — «Податель жизни».

Имя Мойкокатцин (*Moyocoyatzin*) восходит к глаголу уосоа («изобретать, создавать силой мысли»). Его корневая морфема, дополненная суффиксом *-zin*, характерным для вежливой формы обращения («господин мой»), и префиксом *mo-*, указывающим на возвратную форму глагола («себя»), получает значение «Господин мой, измысливший (создавший) сам себя».

Имя Йоуалли-Экатль (*Yohualli-Ehécatl*), принадлежащее также Тескатлипоке Черному, значит «Ночь, Ветер» и указывает на таинственную и вездесущую природу верховного божества. Тлоке-Науаке (*Tloque-Nahuaque*) означает «Владыка всего, что вокруг нас (*tlac*) и повсюду (*náhuac*)». Тонакатекутли (*Tonacatecutli*) — «Владыка нашей плоти». И, наконец, Тлакатле или Тлакатль (*Tlacatle, Tlácatl*) — «Некто».

Не это ли божество с двойственной сущностью и множеством имен почиталось «орлами и ягуарами» и в главном храме Теночтитлана, два алтаря которого в глазах непосвященных принадлежали Уицилопочтли и Тлалоку? Очевидна переключка его образа с образом ветхозаветного Творца.

Есть основания объяснять это сходство мировоззренческими установками собирателей и переводчиков мексиканской поэзии, начиная с Б. де Саагуна. Они испытали влияние идей ренессансного гуманизма, в согласии с которыми после открытия Нового Света на язычество туземцев был распространен поиск элементов «неполного откровения», другими словами — исторических корней христианства. Но вряд ли следует сбрасывать со счетов и объективное сходство некоторых обстоятельств, в которых формировались оба культа.

Представлениям о боге, пребывающем не где-то в конкретном святилище, но повсеместно, может, хотя бы отчасти, отвечать образ покровителя племени, ведущего полукочевую жизнь. В течение долгого периода, пока племя ацтеков продвигалось с севера в долину Мехико, их бог Уицилопочт-

ли не имел постоянного алтаря на какой-либо природной или рукотворной священной горе. В силу сходных обстоятельств не имел его когда-то и бог других полукочевников, Яхве, обитавший в переносном ковчеге все то время, пока предводительствовал своим народом на пути в обетованную землю. Но интересно отметить, что важнейшие этапы на этом историческом пути были все-таки связаны с горами. На горе Синай Моисей получил от Яхве скрижали Завета. И уже глубоким старцем, умирая, он был удостоен милости взглянуть на обетованную землю с вершины горы Нево.

С другой стороны, покровители оседлых народов Передней Азии и Египта имели постоянные «резиденции». Имел их и Тлалок, древний бог оседлых земледельцев Центральной Мексики, чьи алтари испокон веков были утверждены на вершинах гор, окружающих долину Мехико, а также на вершинах насыпных холмов и пирамид — рукотворных гор. Соответственно, сделавшись правителями влиятельного города-государства, возглавляющего «тройственную лигу», ацтекские правители поспешили обеспечить своего бога-вожатого Уицилопочтли постоянным «домом». В этом отношении зодчие Теночтитлана действовали подобно строителям Иерусалимского храма. Но мексиканцы оказались пока что менее радикальны в своем намечающемся монотеизме: зримо подтверждая мифологему о дуальном начале, лежащем в основе бытия, с алтарем Уицилопочтли на верхней площадке главной храмовой пирамиды соседствовал алтарь Тлалока, старинного местного божества.

По мнению некоторых историков древнемексиканской культуры, элементы монотеизма, обнаруживающиеся перед Конкистой в религиозных представлениях обитателей долины Мехико, коренились в традиции, восходящей еще к «историческим» тольтекам Теотиуакана¹⁴⁴. Согласно предположению Л. Сежурне, на основе тольтекского культа Кецалькоатля в период постклассики сложились два типа религиозного мировоззрения, противоположные друг другу. Адепты культа Кецалькоатля, сохранившие первоначальную установку его «учения», отвергали практику человеческих жертвоприношений или, по меньшей мере, стремились свести ее к минимуму, подобно легендарному предшественнику: «И говорят, рассказывают: при жизни Кецалькоатля маги много раз пытались склонить его к принесению человеческих жертв, чтобы он стал убивать людей, но он ни за что не хотел этого делать, не стал этого делать, потому что он слишком любил своих подданных, тольтеков: и его жертвоприношение было лишь таково: он убивал змей, птиц, бабочек»¹⁴⁵. На другом пути «тольтекский мистицизм» подвергся «варваризации», превратившись из учения о нравственном усовершенствовании человека в доктрину завоевателей. Культ

¹⁴⁴ *Séjourné L.* Pensamiento y religión en el México antiguo México, 1983 P 43

¹⁴⁵ *Anales de Cuauhtitlan* Цит по *Garibay A M* Historia de literatura nahuatl P 127

Уицилопочтли в образе бога Солнца предусматривал для поддержания его сил и предотвращения мировой катастрофы жертвы в виде человеческой крови «божественной влаги» (*teoatl*), «воды, дарующей цветение» (*xochiatl*), «воды, способной гореть» (*atl tlachinolli*).

Памятники изобразительного искусства поздней теотиуаканской, а затем тольтекской и майя-тольтекской культур наглядно свидетельствуют о культе воинственности, присущем их реальным представителям — в отличие от легендарных подданных миролюбивого Кецалькоатля. Если древнейшие божества земледельцев не требовали кровавых жертв, то в Тулле-Шикокотитлане уже и сам Кецалькоатль, по-видимому, почитался как патрон воинских союзов. Не случайно среди отличительных знаков тольтекского воина присутствовала маска бога Утренней звезды — одной из ипостасей Кецалькоатля. Согласно тольтекской мифологеме, воспринятой ацтеками, подобно тому, как Утренняя звезда на рассвете «соединяется» с восходящим Солнцем, соединяются с ним, становясь его свитой, души воинов, павших на поле брани.

Ревнителем религиозно-философского культа, отрицавшего человеческие жертвоприношения, и влиятельной фигурой в поэзии науа перед Конкистой был правитель Тескоко Нецауалкойотль. С юности он был воином-аристократом, посвященным в члены союза «орлов и ягуаров», но у себя в Тескоко старался ограничивать практику человеческих жертвоприношений. В стихах Нецауалкойотля образы, связанные с войной, встречаются заметно реже, чем в стихах других «сеньоров Новой Испании». Из более чем двадцати типичных для них военных образов у Нецауалкойотля встречаются лишь три. Вовсе отсутствуют в песнях правителя Тескоко поэтические формулы, связанные с представлением о крови как напитке богов, о захвате пленников и о жертвоприношении человеческих сердец как исполнении воли богов. В то же время он очень часто прибегает к общепринятым формулам, касающимся происхождения и назначения поэзии, природы и воли божества, тайны загробного бытия¹⁴⁶.

Слова одной из песен, посвященной памяти Нецауалкойотля, подтверждают наличие идейного противостояния между представителями воинской касты и последователями учения предков, память о котором хранили страницы рисованных книг. «Наши книги истребляют предводители воинов»¹⁴⁷, — прокомментировал неизвестный поэт XV в. событие, которое разворачивалось на его глазах. По воле ацтекского тлатоани Итцкоатля (правил в 1428–1440 гг.), за спиной которого стоял его главный советник и творец военно-магической доктрины Тлаказлель, хранилища рисованных книг были подвергнуты истребительной чистке, поскольку отраженный в

¹⁴⁶ *Martinez J L* Nezahualcoyotl, vida y obra P 131–132

¹⁴⁷ *Ibid* P 134

них образ ацтеков как пришельцев-варваров и данников племен-старожилов перестал соответствовать новому — господствующему — статусу «сынов Уицилопочтли»¹⁴⁸.

Военно-магическая доктрина, сформулированная Тлаказлем, представляла собой «краеугольный камень» фундамента, на котором зиждилось единство «тройственной лиги». Поэтому даже оппозиционно настроенный по отношению к практике массовых человеческих жертвоприношений Нецауалкойотль мог лишь в известной мере ограничить ее масштабы. Кроме того, и сам он, как представитель родовой знати, предводитель воинов, а потом и правитель, прошел все ступени, необходимые для посвящения в члены аристократического мужского союза «орлов и ягуаров».

10. «В ЭТОМ ДОМЕ МЫ НЕ ХОЗЯЕВА...»

Влияние воззрений Нецауалкойотля распространялось на его союзников по «тройственной лиге». Одним из свидетельств этого стала поэма в его духе, которую создал незадолго до Конкисты ацтекский поэт Темилоцин, представитель правящей верхушки Теночтитлана — этой, казалось бы, неколебимой твердыни воинского культа.

«В мире, где каждый земной день его обитателей был исполнен печали, а уход в мир иной лишь страшил их неизвестностью, поэты утверждали бытие красоты, цветов и песен как средства приближения к истине, дающего людям радость и возможность дружеского единения», — подчеркнул исследователь творчества Нецауалкойотля¹⁴⁹. Слово «единение» прозвучало в его рассуждении не случайно. Вся поэзия науа неразрывно связана с *совместным* действием. Сказанное касается и обрядовой поэзии, и церемониальных гимнов, и звучавших на придворных пирах авторских сочинений. Последние можно было бы назвать светской лирикой — если забыть о тотальной ритуализированности древнего придворного быта.

Традиция поэтических диалогов протофилософского содержания уходит в глубокую Древность. В Старом Свете они встречаются уже у поэтов Шумера и имеют черты, позволяющие предположить в них нечто вроде прообраза философских симпозионов Античности. Буквальное значение греческого слова *symposion* — «совместное питье». Но их смысл, как и смысл пиров в мексиканских *cuicacalli*, не исчерпывался возможностью повеселиться, утоляя попутно голод и жажду. Известно, что акты

¹⁴⁸ Новое время требовало новых книг не только в Мексике: в том же направлении действовал, к примеру, первый император древних китайцев Цинь Ши Хуанди, тоже прославленный воинственностью и экспансионизмом. Он не только приказал сжечь прежние книги, но и велел умертвить их создателей, еще остававшихся в живых. В Тауантинсуйу, по преданию, дело дошло до запрета письменности как таковой.

¹⁴⁹ Martínez J. L. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 133.

еды и питья в традиционном быту всегда сакральны. Недаром кое-где обычай молитвы перед застольем не оставлен и по сей день. Вкушение хмельных напитков в Древности было к тому же строго регламентировано ритуальными предписаниями и запретами.

В собраниях «сеньоров Новой Испании», так же как на пирах, описанных Платоном и Ксенофонтом, вкушение яств и напитков сопровождалось представлениями с участием мимов, акробатов и музыкантов. Тут и там пиршественные залы украшались цветами. Наряды пирующих тоже были дополнены гирляндами и венками из цветов. Правда, чашам с дарами Диониса в Мексике соответствовали чаши с какао. Но, главное, здесь и там звучали диалоги, в ходе которых собеседники размышляли об основах бытия.

Разумеется, мексиканский пир еще далеко не античный симпозион, не свободное собрание философов и поэтов, где культовая сторона в значительной мере отошла на задний план и потому диалоги обрели гораздо большую свободу формы и содержания. В мексиканских собраниях «орлов и ягуаров» состав участников строго соответствует их происхождению и общественному статусу, а в «песнях сеньоров» призывы к богам не превратились еще в художественную условность. И все-таки, в отличие от церемониальных гимнов, неразрывно связанных с культовой практикой, в мексиканской аристократической поэзии определенно уже присутствует нечто, превышающее потребности ритуальной практики. Размышления о природе и устройстве мироздания и месте в нем человека выходят за эти узкофункциональные рамки.

В интеллектуальную атмосферу дворцового пира-беседы окунает нас поэма из Уэшотцинко. Обстановку придворного «симпозиона» в Тескоко воспроизводит и следующая песня Нецауалкойотля:

*Поднимайтесь, друзья мои!
Грусть объяла знатнейших.
Говорю я, Нецауалкойотль,
певец,
попугай с большой головой.
Берите ваши цветы и опахала.
Будем танцевать!
О сын мой,
чье имя Йойонтцин,
Вот твоя чаша с какао,
С напитком цветенья.
Так выпей ее до дна!
Начинай свой танец,
Заводи свою песню-беседу!
В этом доме мы не хозяева
и недолго пробудем в нем,
Ты тоже уйдешь — в свой черед¹⁵⁰.*

¹⁵⁰ *Nezahualcoyotl. Poneos de pie* // Ms. Cantares Mexicanos, fol. 22v. Цит. по: *Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 171. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

У Нецауалкойотля, как во многих других образцах мексиканской пред- философской лирики, чаша с какао — драгоценным напитком царских и вельможеских пиров — выступает образом полноты и радости бытия. Упо- минание какао поэты науа обычно сопровождают определениями, произ- водными от слов «цветок» или «цветение». В процитированной песне, пере- воденной на испанский язык М. Леоном-Портильей, это устойчивое слово- сочетание передано как *“florido cacao”*. А на пиру в Уэшотцинко поэт Шайакамач наслаждается напитком, который в испанском тексте «Мекси- канских песен» дословно называется «сердцем цветов какао» (*“se embriaga con el corazón de la flor del cacao”*). Возможно, мексиканцы образно уподоб- ляли сердцу крупный плод дерева какао, скрывающий зерна под мясистой оболочкой. Кроме того, известно, что индейцы подслащивали напиток из зерен какао пчелиным медом — производным нектара, добывающегося из сердцевины цветка. Цветок — один из самых главных и богатых по оттен- кам смысла мифологических образов поэзии науа, и потому лакомству, на- чало которому дает нектар, не могут не приписываться сверхъестественные свойства. К тому же напиток «из сердца цветов какао» обладал, по- видимому, возбуждающим, веселящим душу действием. По словам поэта из Уэшотцинко, пьющий его, «опьяняется» (*“se embriaga”*) — подобно тому, как опьянялись хмельными медами участники славянских пиров. Вот поче- му Нецауалкойотль предлагает его собеседнику как средство, помогающее превозмочь грусть.

Птицы-посланницы божества, которым образно уподобляют себя по- эты науа, прежде чем начать петь, вкушают нектар с цветов, распусти- вшихся на ветвях небесных деревьев. Такое происхождение и назначение мексиканского пиршественного напитка на меду позволяет предположить в нем центральноамериканский аналог чудодейственного «меда поэзии» скандинавской мифологии. У древних исландцев священный мед, раство- ренный в подземных источниках и стекающий по стволу мирового древа, имеет прямое отношение к поэтическому вдохновению: отведав его, бог Один впадает в транс и начинает вещать пророчества. Мексиканский нап- иток «из сердца цветов какао» обладает тем же свойством: под его воздей- ствием поэт ощущает в своем сердце волю божества и начинает петь.

В песне Нецауалкойотля обращение «сын мой, Йойонтцин» адресо- вано человеку, очевидно, еще молодому, но грустящему о бренности бы- тия. Это имя или поэтическая маска (которой иногда пользуется и сам владыка Тескоко) происходит от глагола, означающего «движение» и од- нокоренного со словом «сердце». Соответственно, оно может иметь смысл «обладатель живого, бьющегося сердца». Тогда оно служит обозначением человека, живущего на земле, — в противоположность покинувшим ее, уже умершим людям, которых поэты науа называют «ушедшими в страну ли- шившихся плоти».

Мысль о смерти, кажется, никогда не оставляет поэтов науа. Встречающиеся в их песнях названия загробного мира отражают туманность представлений о его природе. *Mictlan* — «Обитель мертвых» называется также *Tocenchan* — «Наш общий и последний дом». Название *Ximoayan*, *Ximoan* или *Ximohuayan* значит «Обитель бестелесных» или «Обитель лишенных плоти». Говорится также, что все умершие отправляются в *Quenatican* или *Quenonatican* — «Туда, где мы неведомым образом продолжаем существовать». Отношение к смерти в ритуальной поэзии и в лирике — разное.

Доктрина «войны цветов» сулит определенность — и, поскольку доблестного воина ждет достойная посмертная судьба, то и «песня печали», сложенная в его память, завершается, можно сказать, на оптимистической ноте:

*Слышится звук бубенцов
На просторах равнины,
Где, оставленный, покоится Тлакауэпантцин.
Желтым цветком струит он теперь аромат
в Таинственной Стране.*

*Ты покинул нас, остался в одиночестве!
В стране Семи Пещер, где высится древо,
Где раздавался клекот орла, где раздавался рык ягуара,
Теперь летаешь ты огненной птицей.
Летаешь над ширью равнины
В Таинственной Стране¹⁵¹.*

Воины, павшие в бою, становились свитой Солнца. Однако спустя какое-то время их всех ожидало полное и окончательное растворение в безличном «нечто» или «ничто». Согласно жреческой доктрине, посмертная судьба всякого человека была достаточно ясна. Ее определяла причина, по которой он покинул земной мир: павшие воины возносились к Солнцу; те, чья смерть была каким-либо образом связана с водой, отправлялись в край вечного цветения Тлалокан; прочих ждали суровые испытания на пути в мрачный подземный Миктлан. Ни в мифологии мексиканцев, ни в поэзии «сеньоров Новой Испании» нет упоминания о чем-либо, похожем на представление о бессмертии души.

Поэтов же терзала мысль о неизвестности за гробом. Ацтекский поэт томится загадкой загробного бытия тех, кого она застала среди мирных трудов и чья участь — сойти в подземный мир:

*Полные печали
остаемся мы здесь на земле,
Где та дорога,
что ведет нас в Миктлан,*

¹⁵¹ *Nezahualcoyotl. Poneos de pie* // Ms. Cantares Mexicanos, fol. 22v. Цит. по: Martínez J. L. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 171. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

в место нашего спуска,
 в страну лишенных плоти?
 Есть ли там действительно жизнь
 в этой стране загадок?
 Верит ли в это мое сердце?
 Прячет нас Ипальнемоа
 В погребальные ткани, в покровы мертвых.
 Правда ли, что там я смогу увидеть
 Лицо моей матери, моего отца?
 Уделят ли они мне
 Хотя бы одну песню, хотя бы одно слово?
 Я сойду туда,
 Ни на что не надеясь!¹⁵²

Загадка смерти не просто смущает разум поэта — своей неразрешимостью она способна довести до отчаяния:

Я хмелею, лью слезы, изнемогаю,
 Непрестанно твержу, повторяю,
 Неразлучен я с этой думой:
 О, если бы не ожидать смерти,
 Вовек не страшиться исчезновенья!
 Туда, где смерти не бывает,
 Туда, где она не властна,
 Устремляюсь я всюю душой!¹⁵³

Когда в песнях Нецауалкойотля звучит мотив краткости земного бытия и загадки бытия потустороннего, интонация его песен ничем не напоминает безоглядного жертвенного восторга воинских гимнов («...жаждет смерти сердце от обсидианового ножа...»). В его стихах на разные лады выражает себя оценка факта смертности человека — эмоциональная и интеллектуальная. Поэт рассуждает о всевластии Подателя жизни, который дарит человеку, как и всему живому, единственный шанс «расцвести» на земле. Ритуальные хвалы божеству контрастируют с трагическим осознанием его холодного бесстрастия. Такое божество нельзя представить себе объектом магических заклинаний, его можно лишь смиренно молить о милости. Его волей любой человек обречен на тяготы земного бытия, а потом — на неизвестность.

Никто из живущих
 не вправе надеяться на милость
 Подателя жизни;
 к нему лишь взывают,
 под его рукою,

¹⁵² Peñafiel A. Cantares mexicanos. Т. 2, ф. 14 г. Цит. по: Кинжалов Р. В. Литература народов нава. С. 57–58. Пер. Р. В. Кинжалова.

¹⁵³ Nezahualcoyotl. Estoy embriagado, lloro, me aflijo... // Ms. Cantares Mexicanos, f. 14 v. 13. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra. P. 207. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

рядом с ним
дозволяется жить на земле.
<...>
Воистину, ни к кому
Не питаешь ты снисхождения,
О, Податель жизни!
Как искали бы того,
Кто укрылся среди цветов,
так мы ищем тебя,
пока живем на земле,
пока мы рядом с тобой.
Но твое сердце готово пресытиться нами,
И краток миг
пробывания рядом с тобой.

В нас вселяет безумие Податель жизни,
он опьяняет живущих.

Никто не может, подобно ему,
возвышаться, царить на земле.

Все вершится по воле твоей,
Открытой нашим сердцам:
никто не может, подобно Ему,
возвышаться, царить на земле¹⁵⁴.

Когда правитель Тескоко рассуждает о бесстрастии Подателя жизни, он лишь формулирует общеизвестную жреческую истину. Спектр чувств, простирающийся от сдержанной грусти до отчаяния, присутствующий в его песнях, выдает в их авторе художника, для которого констатация религиозной истины — лишь отправная точка. Божественная воля не подлежит оценке с позиций этики. В юношеском стихотворении «Песня бегства» наследник трона Тескоко задается вопросом: справедлив ли Податель жизни, когда одних он без меры осыпает милостями, а на головы других сыплет сплошные бедствия? Творцу всего живого неведомо состраданье:

Там, в глубине небес, ты творишь свои замыслы.
На все твоя воля: что будет, когда ты пресытишься нами
И скроешь от нас
славу свою и величье здесь, на земле?¹⁵⁵

А. М. Гарибай усматривает в этих стихах даже оттенок сарказма в адрес Творца, глубоко равнодушного к людским судьбам. Впрочем, похоже,

¹⁵⁴ *Nezahualcoyotl*. Nos enloquece el Dador de la vida. Цит. по: *Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 189. Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

¹⁵⁵ *Nezahualcoyotl*. Dolor y amistad // *Ms. Cantares mexicanos*, f. 13 r y v. Цит. по: *Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 205. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибай.

что в данном случае известный мексиканский исследователь позволил себе историческую передержку. Речь здесь, скорее, идет об отражении эсхатологических настроений, в основе которых лежит свойственное мексиканской мифологии представление о циклическом характере времени.

Мироощущение древних мексиканцев проникнуто эсхатологическими ожиданиями. Если даже солнца гаснут, когда приходит их пора, стоит ли удивляться, что все сокровища мироздания обречены ходом времени:

*Я, Нецауалкойотль, спрашиваю:
Разве не так мы живем на земле?
Не вечны мы на земле, и все не вечно!
Вот нефрит, но он разламывается,
И золото разрушается,
И перья кецаля рвутся!
Не вечны мы на земле, и все не вечно!
Постоянно лишь цветущее дерево дружбы...*¹⁵⁶

За немногими словами этой выразительной «песни печали» соплеменникам поэта открывалось богатство ассоциаций. Искусно обработанный драгоценный камень, ставшее украшением золото — и сокровища, и образные обозначения истинного «обладателя лица и сердца», прошедшего трудный путь к совершенству по ступеням инициаций. Кроме того, золото почиталось мексиканцами как металл Солнца, а нефрит был нетленным аналогом смертной и возрождающейся зелени весны. Плюмаж из перьев кецаля свидетельствовал о высоком происхождении и воинской доблести его владельца.

В другой песне о краткости человеческой жизни Нецауалкойотль сочетает образы природы с образами, почерпнутыми в мире культуры:

*Подобно рисункам,
суждено нам стереться,
как цветок,
должны мы увянуть
здесь, на земле,
как наряды
из перьев кецаля, и сакуана,
и голубой птицы мы рассыпаемся в прах.
Мы идем в Его дом*¹⁵⁷.

Человек — лишь маленькая фигурка, нарисованная рукой божества в книге бытия. Когда краски выцветут, осыплются, художник обновит

¹⁵⁶ Peñafiel A. Cantares mexicanos. Т. 2, f. 17 r. Цит. по: Кинжалов Р. В. Литература народов науа. С. 57–58. Пер. Р. В. Кинжалова.

¹⁵⁷ *Nezahualcoyotl. Como una pintura nos iremos borrando // Romances de los señores de Nueva España*, f. 35 r y v. Цит. по: Martínez J. L. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. Р. 204. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

книгу, нарисовав другие фигурки. Да и весь окружающий человека мир есть не что иное, как волшебные настенные росписи, созданные рукой творца, напоминают поэты. «В стенах, покрытых росписями», беседуют гости владыки Уэшотцинко. Но «дом с расписанными стенами» в их песнях — это не только реальная примета обстановки, в которой они собрались на пир, но и устойчивый поэтический образ земного мира в целом.

На пиру в Тескоко Нецауалкойотль призывает молодого собеседника, которого называет Йойонтцин, т. е. «Живущий ныне», оставить печаль. Сам поэт не устает повторять, что жизнь человека подобна весне, радостной и мимолетной, и надо уметь наслаждаться ею:

*В добрый час мы приходим на свет,
мы приходим на свет весною!
Мимолетна она, о друзья мои!
Но, хотя она так коротка, насладимся ею!*¹⁵⁸

И в другой песне:

*Подобно цветам, наши сердца исполнены радости жизни.
<...>
Мы пришли на землю
Всего лишь на краткий миг.
Это наша пора цветенья.
Так радуйся, о певец,
Наслаждайся весенним цветеньем!
Наступил наш черед расцвести!*¹⁵⁹

Но, похоже, и самого мудреца из Тескоко даже в час веселья не покидает тайная грусть:

*Сегодня мое сердце радо:
я слушаю песню, люблюсь цветком.
О, когда бы здесь, на земле, не увядать им вовеки!*¹⁶⁰

Призывы «наслаждаться на земле цветами и песнями» — оборотная сторона трагического чувства жизни, одушевляющего лирику Нецауалкойотля. Это роднит песни мексиканского поэта с песнями античного поэта Алкея, в одной из которых тот обращается к товарищу по чаше:

¹⁵⁸ *Nezahualcoyotl*. ¡En buen tiempo vinimos a vivir!... // Ms. Cantares mexicanos, f. 69 r. Цит. по: *Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 210. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

¹⁵⁹ *Nezahualcoyotl*. Comienza ya... // *Romances de los señores de Nueva España*, f. 39 v — 41 r. Цит. по: *Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 180. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

¹⁶⁰ *Nezahualcoyotl*. Nos atavíamos, nos enriquecemos... // *Romances de los señores de Nueva España*, f. 19 r. Цит. по: *Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 173. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

*Пей же, пей, Меланипп,
 До забвенья пей со мной.
 <...>
 Если рок в Ахеронт,
 В эту грустную мглу, меня
 Окунул — что мечтать,
 Будто к солнцу вернемся вновь!
 <...>
 Ты же ропщешь, — к чему?
 Плачь, не плачь — неминуем путь.
 Нам без жалоб терпеть
 Подобает утрату¹⁶¹.*

Ту же мысль облакает во внутренний монолог его земляк Феогнид:

*Радуйся жизни, душа. Другие появятся скоро
 Люди. А вместо меня черная будет земля¹⁶².*

И снова — поэт из Тескоко, словно мексиканская флейта через время и пространство отзывается греческой лире:

*Настигла,
 Объяла нас печаль
 о тех, кто ушел безвозвратно.
 <...>
 Не надо оплакивать зря
 былых Орлов и Ягуаров,
 <...>
 И мы уйдем навсегда:
 никому не остаться здесь!¹⁶³*

11. «ЦВЕТУЩЕЕ ДЕРЕВО ДРУЖБЫ»

Внутренний мир человека мексиканской Древности раскрывается ее стихотворцами преимущественно в связи с основными мифологемами. Даже поэзия знати, которую специалисты уже не без основания называют лирикой, это, прежде всего, размышления о власти божества над человеческой судьбой. Но песни «сеньоров Новой Испании» заслуживали бы вышеназванного определения с меньшим основанием, если бы в них отсутствовали упоминания о духовных связях, объединяющих между собой людей на земле. Речь идет о любви и дружбе как темах поэзии науа.

¹⁶¹ Алкей. Другу Меланиппу // Античная лирика. С. 50. Пер. Я. Голосовкера.

¹⁶² Феогнид. Радуйся жизни, душа // Античная лирика. С. 163. Пер. С. Апта.

¹⁶³ *Nezahualcoyotl*. Como una pintura nos iremos borrando // Romances de los señores de Nueva España, f. 35 r y v. Цит. по: Martínez J. L. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 204. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

Историки древнемексиканской литературы обнаружили в собраниях лирики науа одно-единственное произведение эротического характера, принадлежит оно Тлалтекатцину, тескоканскому принцу, ставшему правителем города Куаучинанко. Отсюда делается вывод, что любовной темы поэзия науа не знала. Но отсутствие на сегодняшний день свидетельств о чем-либо еще не закрывает вопроса о его существовании в свое время. Монахи-хронисты с самого начала могли исключить мексиканские песни, воспевающие греховный, с их точки зрения, предмет, из числа подлежащих сохранению в записи. Не потому ли любовная лирика древних мексиканцев так скудно представлена в записи, что она могла быть подвергнута истребительной цензуре с позиций христианской морали? Чтобы не быть голословными, вспомним хотя бы о трудной судьбе рукописей Саагуна, на века фактически арестованных в архивах Ватикана.

При этом раннеколониальные хронисты упоминают насыщенные эротическими мотивами песни и танцы индейцев, часто с укоризной в адрес их исполнителей. Д. Дуран, например, описывает подвижные и живые танцы, служившие для развлечения, которые назывались у мексиканцев «танцами холостой молодежи». Среди сопровождавших их песен, свидетельствует он, многие были о любви и любовных ухаживаниях¹⁶⁴. Он же наблюдал танцы, которые аттестовал как бесстыдные и сравнивал в этом отношении с испанской сарабандой. Танцы эти отличались «такими жестами, гримасами и обезьяньими ужимками, что их легко было счесть плясками распутных женщин и похотливых мужчин». Назывались они «танцами щеютки или зуда» и тоже сопровождались песнями¹⁶⁵. Вряд ли мы ошибемся, если предположим, что это были песни откровенно эротического содержания, как и упоминавшиеся выше любовные песнопения, которые звучали во время совместных плясок заслуженных воинов и женщин в «доме песен».

Как уже говорилось, «распутницы», составлявшие компанию мужчинам, вероятно, были мексиканскими сестрами по ремеслу с шумерскими «дочерьми Инанны». Применительно к ситуации, бесполезно было бы искать индивидуального чувства в словах, обращенных к служительницам богини эроса, чувства безличного в своем могуществе. Как бесполезно искать даже след возвышенного над плотским влечением личного чувства в таком, к примеру, любовном заклятии с шумерской клинописной таблички:

*Дева сладостная стоит на улице,
Дева-блудница, дочь Инанны,
Дева, дочь Инанны, стоит у ночлежища.
<...>*

¹⁶⁴ Durán D. Historia de las Indias... P. 192–193.

¹⁶⁵ Ibid. P. 193.

*О, дева! Сядет — яблонею цветет.
 Ляжет — радость взорам дает,
 Кедров тенистых прохладой влечет!
 К ней прикован мой лик — лик влюбленный,
 Мои руки прикованы к ней — руки влюбленные,
 Мои очи прикованы к ней — очи влюбленные,
 Мои ноги прикованы к ней — ноги влюбленные*¹⁶⁶.

Та же страсть переполняет влюбленных в «Песни песней» Соломона. Их адресованные друг другу хвалы представляют собой цепь вполне «плотских» описаний и сравнений:

*Кобылице моей в колеснице фараоновой я уподобил тебя, возлюбленная моя.
 Прекрасны ланиты твои под подвесками, шея твоя в ожерельях;
 Золотые подвески мы сделаем тебе с серебряными блестками.
 Доколе царь был за столом, народ мой издавал благовоение свое.
 Мирровой пучок — возлюбленный мой у меня; у груди моих пребывает*¹⁶⁷.

Даже в любовной лирике Сапфо страсть все еще описывается не столько как состояние души, сколько как череда томительных ощущений, которые охватывают тело:

*Мой язык невесть что плетет: у пьяниц
 Не бывает хуже. Под кожей тонкой
 Пробегают быстрый огонь. И слух мой замкнут для звука.*

*По щекам — бороздками пот. Но дрожи
 Не унять. Бесстрашнее многих смертных
 До сих пор была я. Теперь — бледнее лунной оливы.*

*Нетерпенье жжет. Пусть тебя любовью боги накажут...*¹⁶⁸

В сюжетах и формулах древней любовной поэзии отразилась ритуальная регламентация бытового поведения. У любовной лирики Древности повсеместно — «ритуальная подкладка»: мифологический зачин соответствующих песен включал происходящее в «срединном мире» во вселенский контекст. Любовные песни сопутствовали играм и танцам молодежи, были неотрывны от «купальской» и свадебной обрядности. И, главное, они сопутствовали важнейшему для всех земледельческих цивилизаций действу священного брака. Правитель и верховная жрица олицетворяли в нем пару божеств — покровителей города, с которыми связывались представления об укреплении и восстановлении сил природного плодородия.

¹⁶⁶ От начала начал. Антология шумерской поэзии. СПб., 1997. С. 328–329. Пер. В. К. Афанасьевой.

¹⁶⁷ Книга Песни песней Соломона. 8–12.

¹⁶⁸ Сапфо. Остров Лесбос. С. 45. Пер. И. Евсы.

Существует мнение, что в литературе Древности, как правило, «...мотивы любви являются, собственно, мотивами верности: древняя литература не знает эротики в чистом виде, и даже когда последняя с эллинистической эпохи начинает становиться самостоятельным литературным мотивом, то и тогда под ней можно прощупать или мотив верности, или мотив производительности»¹⁶⁹. Любовь или дружба выражаются в готовности к самопожертвованию, вплоть до решимости отправиться вслед за героем в загробный мир, чтобы вместе с ним пережить смерть-возрождение.

В подтверждение сказанного отметим, что рассуждения о дружбе у мексиканских поэтов непременно погружены в контекст раздумий о краткости земного бытия, о загадке загробного мира, о возможности пережить смерть хотя бы в памяти живущих:

*Неустанно ищу я наших друзей,
Неустанно помню о них.
Суждено им вернуться сюда?
Суждена им новая жизнь?
Лишь однажды мы исчезаем,
Лишь однажды живем на земле.
<...>
Тому, кто дарует нам жизнь, неведома дружба,
О друзья мои, орлы и ягуары!
Куда же однажды уходим, о владыки,
Все мы, кто страдает здесь, на земле?
<...>
Помните, о, друзья, владыки,
И я вас покину однажды.
Все мы ничтожны в глазах Подателя жизни,
Когда-нибудь он отберет, он отнимет у нас,
Все, чем сам он так славен и горд на земле»¹⁷⁰.*

Словами о «сокровище дружбы» завершается пир владыки Уэшоцинко и его союзников. Вечное цветение «дерева дружбы» прославляет в Тескоко Нецауалкоётль и предпочитает его цветы всем прочим сокровищам земного мира. Неудивительно, что верность знакомая нам поэзия мексиканской воинской аристократии превозносит именно как атрибут дружбы. Ведь речь идет о песнях правителей и вождей, связанных с обиходом исключительно мужского аристократического сообщества «орлов и ягуаров». Излишне говорить о высочайшей цене воинской дружбы на поле боя. И за посмертную судьбу павшего несли ответственность его боевые друзья, которые совершали обряд сжигания его тела на погребальном костре, чтобы его дух мог присоединиться к свите бога Солнца.

¹⁶⁹ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 239.

¹⁷⁰ *Nezahualcoyotl. Dolor y amistad* // Ms. Cantares mexicanos, f. 13 r y v. Цит. по: Martínez J. L. *Nezahualcoyotl, vida y obra*. P. 206. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

Может быть, дружеская связь превозносится мексиканскими поэтами и как своего рода альтернатива слабеющим кровным узам. Это как бы новый, нарождающийся вид родства — не по крови, а по сословному духу. Как явление общественной жизни поэтические пиры «орлов и ягуаров» занимают промежуточное положение между жестко регламентированными ритуалами «мужских союзов» доклассовой архаики и вольными симпозионами греческих «мудрецов и поэтов», где кровное родство уже окончательно замещено близостью по образу мыслей.

12. ПОВСЕДНЕВНОСТЬ САКРАЛЬНОГО, САКРАЛЬНОСТЬ ПОВСЕДНЕВНОГО

Поэту, охваченному божественным вдохновением, утверждают стихотворцы науа, открывается *истина* бытия: окружающий мир пронизан сакральностью. Во всем обыденном, конкретно-чувственном, преходящем он, певец, явственно различает теперь присутствие чудесного, непостижимого, вечного начала.

Теночтитлан — воплощение воинственности и величия — предстает в мексиканской песне зримым образом целостности мироздания:

*Подобно нефритовым дискам блещет город,
Подобно перу кецаля сияет Мехико.
Вокруг него плывут в своих лодках знатные люди,
Над ним простерлось плодоносное облако.*

*Здесь твой дом, о, Податель жизни, здесь ты царишь:
В Анауаке слышатся твои песни,
Они возносятся к тебе людьми!*

*Здесь, над Мехико, где растут белые ивы,
Здесь, над белой прибрежной травой,
Ты, как синяя цапля, расправляешь,
Раскидываешь крылья в полете,
Освещаешь их блеском
Своих верных слуг!*

*Он раздувает угли костра,
Он шлет слово приказа
На четыре стороны света.
Заря войны занимается над городом!¹⁷¹*

Ацтекский поэт присущими его искусству средствами создал живую пейзажную зарисовку — и мифологическую картину мироздания.

Вот «этиод с натуры». Широко раскинулась озерная гладь — вода, сейчас спокойная, подобна полированному нефриту. Плавающие кортежи

¹⁷¹ Гимн Уицилопочтли // Ms. Cantares Mexicanos, fol 22v. Цит. по León-Portilla M El pueblo del Sol. P 95 Пер. на исп. яз. М. Леона-Портилья.

знатных людей, которые скользят по ней, — неотъемлемая черта этого пейзажа. Ведь речь идет об островном городе, где каналы играют роль улиц. Облако, предвестием желанного в засушливую пору дождя, отражается в зеленоватой воде, над которой склонились толстые старые ивы. Их плавно изогнутые, тонкие, узколистные ветки, зеленые с серебристым отливом, похожи на блестящие перья кецаля. Топкие берега поросли мхом, влаголюбивыми травами, высоко стоят тростники с распушившимися метелками. В нефритово-зеленых кушах, на воде, в воздухе над ними — изобилие прибрежной и водоплавающей птицы, от пернатой мелочи до горделивых красавцев с широкими крыльями. И, свидетельствуя, что перед нами не дикий, а обжитой пейзаж, на главной городской площади, где высятся храмовые пирамиды и дворцы, собрался народ, чтобы полюбоваться пляской воинов во славу великого Уицилопочтли...

А вот — «мифологический пейзаж». Словно кольцо мировых вод, окружают ацтекскую столицу озерные воды. Они подобны нефриту, символу вечно возрождающейся весенней растительности, образу незыблемой прочности и самой вечности. Вода озера, как все земные воды, принадлежит царству Чальниутликуэ, богини нижних, земных вод. Облако, что плывет над озером и городом, принадлежит водам небесным, водам Тлалока, ее брата и священного супруга. Этот знак долгожданного дождя пригнал сюда своим дуновением Кецалькоатль, владыка воздушной стихии. О нем, чье календарное имя «се-акатль» (*se-acatl*, один-тростник), напоминают высокие тонкие стебли и узкие листья тростников, шуршащих под ветром. Ива — тоже дерево Кецалькоатля: когда-то в незапамятные времена, преследуемый звездными богинями-каннибалками, он обратился в росток ивы и добавил к списку своих имен еще одно — Кецаљуэшотль (*Quetzalhuéxotl*), т. е. Драгоценная ива. Белый цвет ивовой листвы над озером, как и белый цвет тростников, — не просто природный «седой» отлив, но цветовое обозначение Кецалькоатля как Тескатлипоки белого, близнеца и антипода Тескатлипоки черного — коварного Титлакауана. Не он ли, сеятель военных раздоров, «раздувает угли костра» будущей войны? Он — застрельщик битвы, покровитель молодых воинов, вступающих в дело в начале схватки. Но стратегию сражения определяет Уицилопочтли, бог-тотем племени ацтеков. Если знать, что его отличительный цвет — синий, не остается сомнений в том, что за «синяя цапля» широко простирает крылья над Теночтитланом. В синий цвет выкрашено лицо Уицилопочтли, того же цвета его убранство и трон. В словесном искусстве он выступает во множестве имен и обликов. Это не только «синяя цапля», но и «прекрасная цапля», и «птица-дротик», и «колибри», и «орел». Кроме того, как покровитель сакрально-воинского союза «орлов и ягуаров», в их поэзии он зовется Ипальнемоани, Ометеотль, Тлоке-Науаке.

Понятно, что самым древним мексиканцам было открыто куда больше сакральных значений окружавших их обычных вещей, чем могут

разглядеть сегодня те, кто отделены от них временем и принадлежат к иной культурной традиции. Мы можем лишь попытаться хотя бы частично восстановить то богатство ассоциаций, которое порождалось всеобщим метафоризмом мифопоэтической мысли, присущим искусству Древности.

Этому искусству было присуще взаимное отождествление природных и общественных объектов: так в мексиканской поэзии человеческая жизнь постоянно уподобляется расцвету и увяданию цветка. В нем взаимно отражаются друг в друге макро- и микрокосм: к примеру, в построении человеческого тела оказывается отраженной структура мироздания. Это еще не создание метафор, не поиск средств литературной выразительности, а «чтение» знаков и мифологических символов, утверждающих взаимосвязь всего сущего. По причине синкретизма мифологического мышления, это прообраз одновременно и «праискусства» и «пранауки» как самостоятельных форм общественного сознания.

Расшифровать потаенный смысл как слов, так и изображений древнего искусства помогает общность фонда мифологических ассоциаций, присутствующих в различных его видах. В метафорическом языке поэзии науа, к примеру, упоминаются те же драгоценные материалы, с которыми работают их художники. Нефрит, яшма, обсидиан, золото, разноцветные и пышные птичьи перья, с которыми имели дело мексиканские мастера различных ремесел, составляют и основной образный фонд мексиканской поэзии. В ней часто встречается словосочетание «пышное перо, драгоценный камень», которое обозначает не только эти красивые и ценные предметы, но и человека, достойного любви и уважения. Напомним, земной мир, человеческую обитель, поэты называют «домом с расписанными стенами», а человека уподобляют фигурке в книге рисунков, которые со временем выцветают и стираются. Мысль о смерти заключает в себе и выражение «буду я расплавлен, буду просверлен», ассоциирующееся с работой ювелиров.

Устойчивые образы, составляющие основной фонд архаической поэзии всех народов, есть ее типологический признак. Адекватное понимание древних произведений невозможно вне представлений о значении этих образов. Только так снижается риск толкований, слишком удаленных от смысла произведения, заложенного в него автором. К примеру, выражение «место, где раздается рык ягуара, клекот орла» у поэтов науа устойчиво повторялось в значении «поле битвы» — совершенно так же образное словосочетание «зеленая равнина чайки» у исландских скальдов из века в век повторялось в значении «море».

Основные образы поэзии науа почерпнуты из мира окружавшей их природы. Прежде всего это разнообразные животные, птицы, цветы и прочие растения, золото, бирюза и нефрит, огонь и вода... С ними соседствуют предметы из мира культуры, сотворенные руками человека: плю-

мажи из птичьих перьев, оружие и воинское снаряжение, музыкальные инструменты, украшения и предметы житейского обихода...

Чтобы передать свой воинственный пыл, ацтекский поэт говорил: «Я упиваюсь цветами войны». Поле битвы в его песне было местом, «где окрашиваются [кровью] дротики и щиты», «где орлы и ягуары наносят на тело раскраску», «где боги пьют свой напиток», «где развеваются плюмажи и подвески из перьев», «где смешались щиты и знамена», «где низвергается поток драгоценных камней», «где кипит и волнуется пламя костра». Воин назывался «цветком, источающим красный нектар». Сраженный воин — «птица кецаль» или «алый кечоль», «огненная птица», «бабочка». Его кровь — «напиток богов», «вода, способная гореть», «напиток цветов». Захваченный в бою пленник звался «цветком битвы», «цветком щита», «драгоценным цветком» «орла» или «ягуара».

В переходящих из уст в уста выражениях описывался мексиканцами и «дом песен» с примыкающим к нему двором для исполнения танцев: это «дом цветов», «цветущий двор», «сень из драгоценных цветов», «циновка, затканная цветами», «дом весны», «обитель песни», «дом изумрудов». О барабанах в «доме песен» говорилось, что они «убраны перьями кецалья, переплетенными с золотыми цветами», «инкрустированы бирюзой». Представление о красоте здесь было опять-таки неразрывно с представлением о сакральности. Украшения из драгоценной бирюзы, называвшейся «божественной» и «камнем огня», были привилегией знати. Зеленый цвет перьев кецалья соотносился с представлением о живой зелени, радующей глаз с наступлением весны; а золотистые цветы — это и головы подсолнечника, поворачивающиеся вслед за светилом, и семпоалшочитли — желтые сухоцветы, соотносимые с представлениями о периоде засухи и о смерти, «цветы мертвых».

Вплоть до Конкисты поэзия науа продолжала сохранять сакральный статус, а миссия поэта — почитаться наравне с миссией жреца и воина. Но в лирике науа — в сохранившихся произведениях, созданных примерно в последние два столетия перед европейским завоеванием, — происходило постепенное ослабление культового начала. И по способу функционирования, и по содержанию поэзия мексиканской аристократии все дальше выходила за ритуальные рамки. Постепенно она становилась выражением особого взгляда на окружающий мир создавшей ее общественной группы, ее отличным от прочих голосом.



МИФОЛОГИЯ В КРАСКАХ И КАМНЕ

§ 1. МИФОЛОГИЯ В КРАСКАХ. ТЛАЛОКАН И ЕГО ОБИТАТЕЛИ

О покинутом городе, что лежал к северу от долины Мехико, ацтеки рассказывали испанцам, что звался он Теотиуакан — Место, где обитают боги. И что цари, которых в древности там хоронили, после смерти причислялись к богам. Считалось, что они не умирали, а пробуждались от сна, которым была их земная жизнь. Поэтому когда кто-нибудь умирал, о нем обычно говорили, что теперь он теотль, что значит умер, чтобы стать богом. Обращаясь к нему, оставшиеся жить говорили «О, господин, пробудись, ведь уже начинает светать, уже занимается заря, уже начинают петь птицы с желтыми перьями, и уже начинают летать разноцветные бабочки». Пятому Солнцу, созданному некогда там, в Теотиуакане, ацтеки приносили человеческие жертвы, чтобы сберечь вселенский порядок.

Теотиуакан — истинная сокровищница настенной живописи Центральной Мексики, уникальная по полноте. В преданиях науа история этого города связана со славой тех легендарных тольтеков, которых они почитали как предтеч всяческого мастерства. Мотивы и особенности творческого почерка художников, творивших в Теотиуакане, Городе Богов, были сохранены в веках наследниками его традиций. В главном центре цивилизации «исторических» тольтеков — городе Туле-Шикокотитлане в штате Идальго — археологи не нашли памятников настенной живописи. Но, напомним, о преемственности данной художественной культуры по отношению к культуре главного очага центрально-мексиканской классической цивилизации свидетельствуют иконографические мотивы рельефов и круглых скульптур. Многие черты культуры Теотиуакана унаследовала на постклассическом этапе культура миштека-пуэбла. Она, в свою очередь,

имела огромное значение для формирования ацтекской культуры. Наглядное свидетельство этой творческой преемственности — облик ацтекских кодексов, общий с обликом рисуночных книг миштеков.

Поскольку стиль миштекских кодексов аналогичен стилю сохранившихся фрагментов настенной живописи этого народа, исследователь вправе предположить, что такое же сходство отличало кодексы и росписи ацтекских дворцов и храмов. Однако диковинные изображения чудовищ и прочих странных фигур, так удивившие Кортеса, что он счел нужным упомянуть о них в своем втором письме императору, пали жертвами религиозного рвения его сподвижников вместе со стенами, на которых были нарисованы. Единичные фрагменты живописи науа, чудом уцелевшие в городах Тицатлан и Тлашкала, по сравнению с теотиуаканскими фресками ярче, контрастнее и пестрее, и потому выглядят более примитивными. И все же черты художественной преемственности здесь тоже налицо. Поэтому, чтобы представить себе, какова была настенная живопись «ацтекской империи» накануне пришествия завоевателей, следует взглянуть в памятники живописи Теотиуакана. Не забывая, разумеется, о почти тысячелетнем интервале, разделяющем классическую культуру-предшественницу и самую молодую постклассическую культуру Центральной Мексики.

Временем расцвета настенной живописи Города Богов стал последний период его могущества. Тогда, около VII в. н. э., художники расписывали как внешние, так и внутренние стены его грандиозных построек. На северном конце Дороги Мертвых, старейшей центральной магистрали, расположен один из самых известных своей живописью архитектурных комплексов, называемый обычно Храмом Земледелия. Его стены разлинованы по горизонтали бирюзовыми, светло-красными и белыми полосами. Внутри них изящно вписаны стилизованные изображения цветов с темно-красными лепестками и гибкими стеблями, силуэты плоских зубчатых раковин морских гребешков и витых ракушек, и даже маленьких черепашек. Вдоль полосы светло-красного цвета тянется геометрический узор из зеленых колец, как бы воспроизводящих издревле принятые у мексиканцев украшения в виде просверленных дисков из жада. В целом здесь на плоскости воспроизведена та же схема деления объема на горизонтальные пояса, которая господствовала в «трехмерных» искусствах Теотиуакана — монументальной скульптуре и зодчестве.

Важная особенность теотиуаканской живописи — присутствие в ней многофигурных сцен повествовательного характера. Одна из них была обнаружена в западной части того же Храма Земледелия. В ходе раскопок роспись оказалась разрушенной, а в копии ее мотивы были, по всей видимости, значительно искажены. Но осталось очевидным, что теотиуаканский художник изобразил здесь в свое время некий ритуал. По обоим краям росписи он поместил сооружения, которые под кистью копииста превратились

в два причудливых здания с какими-то «барочными» завитками наверху. В очертаниях этих загадочных объектов можно распознать известные с ольмекских времен изображения пещер предков, стилизованные общепринятым у древних мексиканцев образом. Перед обоими святилищами довольно свободно сгруппированы фигуры многочисленных персонажей в набедренных повязках, ожерельях и шлемах в виде звериных голов. Они приносят в жертву предкам-покровителям птиц, перья и шарики душистой смолы.

Рост влияния военной знати к началу VII в. заявил о себе в зодчестве Города Богов: началось возведение многочисленных дворцовых комплексов, сочетавших культовые и властные функции с жилыми. Они выстроились вдоль новой магистрали, протянувшейся с востока на запад. На стенах архитектурных ансамблей, получивших от археологов названия Атетелко, Тепанкалько, Тетитла, Тепантитла, Тцакуала, Теопанкашко, и сохранились главные творения теотиуаканских живописцев.

Как пример развернутой картины, воспроизводящей представления древних мексиканцев о мироздании и месте в нем человека, особенно интересен ансамбль росписей Тепантитлы. За самой знаменитой из составляющих его трех композиций, расположенной на восточной стене постройки, закрепилось условное название «Рай Тлалока». Ни в классическую эпоху, ни позже, вплоть до Конкисты, у народов Центральной Мексики не существовало представления о загробном мире, едином для всех умерших, как не было и представления о единой бессмертной душе, которую ожидало бы посмертное воздаяние. Согласно мифологии ацтеков, души людей, умерших обычной смертью, должны были отправляться в подземный мир Миктлан. К небесной свите Солнца присоединялись души павших в бою воинов, принявших смерть на алтарях военнопленных, а также умерших рожениц. Во владения Тлалока уходили души избранников этого бога: тех, кто был убит молнией, утонувших, страдавших при жизни водянкой или болезнями кожи, которая лопалась от нарывов, подобно тому, как лопается оболочка прорастающего зерна.

Нечто похожее на идею посмертного вознаграждения зародилось, по видимому, только на закате классического периода, отмеченном военным соперничеством Теотиуакана и других городов-государств. По мере укрепления властных позиций военной знати, когда война стала обретать особо значимый сакральный статус, воинская доблесть стала расцениваться как качество, заслуживающее награды не только на земле, но и в загробном мире. Поскольку и у других народов с аналогичным этапом исторического развития связаны представления о мире загробного блаженства, предназначенном специально для воинов, мы, вероятно, имеем здесь дело с мексиканской разновидностью данной мифологической универсалии.

В мифологии ацтеков, многим обязанный мифологическим представлениям представителей классических культур Центральной Мексики, при-

существует такой небесный аналог земных мужских союзов во главе с военными вождями. В этом загробном мире души павших или принесенных в жертву воинов сопровождают Солнце от восхода к зениту. Он вполне сопоставим, к примеру, с германской Вальхаллой, населенной эйнхериями — тоже воинами, убитыми в бою. В Вальхалле кроме них обитали и женские духи битвы и помощницы при родах — дисы (*disir, idisi*). Но и ацтекский загробный мир Солнца принимал женщин — умерших в первых родах. Их посмертный статус приравнивался к статусу воина, захватившего в бою пленника, и поэтому их тела к месту погребения сопровождали повитухи, облаченные на воинский манер. Мексиканские «сестры» германских дис считались спутницами Солнца от зенита к закату.

Памятники изобразительного искусства Теотиуакана, относящиеся к VII в., свидетельствуют о тесной взаимосвязи в мифологии его жителей земледельческих и воинских культов. Внушительный образ божества в маске и пышном плюмаже, роняющего с широко разведенных ладоней полновесные капли дождя, или изображения даже одних только щедрых рук этого воплощения благодатных сил природы — широко распространенный опознавательный знак земледельческих верований Города Богов. Однако рядом с ним постоянно возникают грозные воины — орлы и ягуары — при дротиках и щитах, в детально, со знанием дела выписанных облачениях.

Уверенная поступь этих гордых своей силой персонажей предвещает воинственные образы рельефов и скульптур Толлана. Их, в свою очередь, дословно воспроизведут творения ваятелей Чичен-Ицы. На стенах этого города майя, в XI в. покоренного тольтеками, живописцы народа-завоевателя запечатлели сцены своей победоносной войны. Однако росписи Тепантитлы можно назвать воплощением той земледельческой концепции бытия, в которой отразилась исконная связь «человек—природа».

В мифологии науа обитель Тлалока часто отождествлялась с миром предков-прародителей. Чтобы сам бог воды и обитатели его владений подкрепляли силы, им приносились жертвы на большом ежегодном празднестве. Одной из них становилась девочка семи-восьми лет. Острогой, с которой охотились на уток, ее закалывали посреди озера Тескоко и кровь сливали в его воды там, где был водоворот, увлекающий ее ко дну¹.

В Тлалокане обитала богиня Шочикецаль. Подобно египетской богине Тефнут, мексиканская покровительница земного плодородия и плотской любви блаженствовала там зимой, предаваясь всяческому наслаждению и забавам. В ее свите, как и у Тефнут, тоже состояло великое множество карликов, а также еще и горбунов, шутов и паяцев. Все они непрестанно тешили ее музыкой, плясками и танцами (вспомним о ритуальных фигур-

¹ Durán D Historia de las Indias. T I Cap VIII, 134 P 88

ках танцоров, акробатов и певцов из погребений архаических земледельцев). А женщины, которые прислуживали прекрасной Шочикецаль, сами были видом подобны богиням².

Ацтекские поэты называли Тлалокан «местом пребывания дождевых облаков», «местом, откуда посылаются на землю цветы» и рассказывали, что там простерлось озеро, в котором плавают нефритовые рыбки. В образе волшебных рыбок зеленого цвета древние мексиканцы почитали семена своего главного пищевого злака маиса, а также души новорожденных младенцев:

*Родился Бог Маиса в Тамоанчане,
в краю цветов, Один-Цветок*
< .. >

*Родился Бог Маиса в краю дождя и облаков,
откуда происходят дети людей,
где обитают драгоценные рыбы³*

Художник Тепантитлы нарисовал этих рыбок плывущими в кроваво-красных водах реки, что течет вдоль маисовых полей и цветущих деревьев Тлалокана.

Там, где речное русло образует нечто вроде излучины или запруды, его контур воспроизводит условное изображение пещеры — такое же, как на погибшей росписи в Храме Земледелия. В этом водоеме, возможно, согласно замыслу художника, тоже укрытом каменными сводами, плещутся купальщики. Они то ли просто предаются приятной утехе, то ли совершают некий обряд. Во всяком случае, связанный с пещерными святилищами комплекс представлений о смерти и возрождении, с древнейших времен бытовавший у мексиканцев, позволяет взглянуть на внешне беззаботную сцену купания именно как на некое ритуальное действо, связанное с культом предков и представлениями о круговороте бытия. Не напрасно, наверное, художник поместил такой эпизод на восточной стене: ведь восток — сторона горизонта, с которой ежеутренне появляется возрожденное дневное светило.

Речной поток цвета крови древний мастер заставил струиться вдоль темно-пурпурного берега, по которому среди обведенных изящными оранжевыми, желтыми и сине-зелеными контурами растений, бабочек и стрекоз он рассеял многочисленные фигурки людей. В исследованиях, посвященных живописи Теотиуакана, можно прочесть, что художник запечатлел здесь веселье, которому предаются счастливы, очутившиеся после смерти в месте вечного блаженства. Даже обильные крупные слезы, кото-

² Garbay A M Historia de la literatura nahuatl México, 1971 P 122–123

³ Westheim P Ideas fundamentales del arte prehispánico de México Mexico, Buenos Aires, 1957 P 6

рые проливает человек, воздевший над головой покрытую листьями раздвоенную ветку, стороннику этой точки зрения представляются светлыми слезами неопита, говорящего таким образом последнее «прости» оставленному им миру живых⁴

Если дело обстоит именно так, то «Рай Тлалока» можно считать достойной мексиканской параллелью сценам загробного блаженства, хорошо известным в искусстве Древности — вспомним хотя бы настенные росписи египетских гробниц. Правда, немаловажная разница состоит в том, что обитатели Тлалокана предварительно не подвергались какой-либо процедуре, подобной суду Осириса. Хотя уже цитированный выше современный исследователь все же усмотрел в их времяпрепровождении «нечто вроде социального воздаяния», дарованного душам, освободившимся, наконец, от тягот земного бытия⁵. Ведь теотиуаканский художник и в самом деле сумел создать в своей росписи атмосферу беззаботного веселья. Ее персонажи, маленькие головастые человечки, самозабвенно предаются приятным утехам: плещутся в воде, гоняются на берегу среди цветов за разноцветными бабочками и стрекозами, играют в мяч, поют, выделяют замысловатые па и акробатические трюки...

Но не следует, однако, забывать о том, сколь важная практическая роль отводилась праздничному препровождению носителями мифологического сознания. Раннеколониальные источники изобилуют свидетельствами о продолжительных индейских празднествах с непременно обрядовыми танцами и пением под настойчивый ритм барабанов, бряцание бубенцов, гудение раковин и свистки флейт. Их чередой была неотъемлемой частью быта древних народов. Нарушение обрядового цикла не только грозило людям природными бедствиями, навлекающими неурожай и болезни, но в конечном итоге было чревато мировой катастрофой. На обитателей страны предков, с образом которой в древнемексиканской мифологии сливался образ Тлалокана, тоже была возложена миссия — обеспечивать благополучие потомков. Поэтому видеть в их занятиях всего лишь забавы было бы так же несправедливо, как и подозревать в них соплеменников художника, чье бытие, месяц за месяцем, было регламентировано ритуальным, т. е. праздничным, календарем.

Веселью обитателей Тлалокана, изображенных на фреске теотиуаканского художника, словно отзывается через века веселье, царившее на празднике Тлалока в Теночтитлане. Приуроченные к нему забавы ацтекской молодежи навеяли Д. Дурану воспоминания о праздничном времяпрепровождении их испанских сверстников. Ученики мексиканских хра-

⁴ Cendor P. Murales prehispánicos. Murales del periodo clásico. Teotihuacán // Artes de México № 144 P 37

⁵ Ibid

мовых школ, повествует хронист, чтили своего бога дождя, «учиняя всяческие танцы на различный манер, представления и игры, почти так же, как это делают студенты на празднике святого Николая»⁶.

Но зимние развлечения беззаботных школяров XVI в. на родине Д. Дурана хранили лишь легкий отблеск ушедшей языческой ритуальности — как и колядование гоголевских парубков и девчат в ночь на Рождество, как современные ему русский масленичный разгул или западный карнавал. Веселье ацтекских подростков и юношей, кипевшее от души, но под бдительным присмотром жрецов, напротив, в полной мере хранило для его участников серьезный ритуальный смысл. То же можно сказать и о занятиях обитателей Тлалокана, изображенных на теотиуаканской фреске VII в. Лишь когда древние мифы, прежде ежегодно воспроизводившиеся посредством ритуала, основательно забывались, подобные игры теряли присущую им сакральность и становились забавами «в чистом виде».

Описывая на страницах своих манускриптов обрядовые танцы индейцев, испанские хронисты нередко дивятся их причудливой сложности. Не напрасно всё мексиканское юношество специально обучалось этому искусству под присмотром наставников, а любым общинным праздникам предшествовали тщательные «репетиции» ритуальных действ. Некий замысловатый танец можно видеть и на фреске Тепантитлы. Четверо его участников выступают цепочкой друг за другом. Каждый следующий танцор (он же — певец) держится правой рукой за левую руку партнера, стоящего впереди. В этом не было бы никакой особой сложности, если бы упомянутая рука не была продета ее согнувшимся пополам обладателем под собственное бедро, чтобы торчать сзади наподобие хвоста.

Согласованное движение в такой позиции требовало от танцоров изрядной пластичности и ловкости. Зато в случае удачи получившаяся приземистая «змейка» действительно могла напоминать смотрящим на нее гибкие, скользкие движения змеи — существа, с пробуждением которого в их мифах было связано представление о наступающей весне. Змеи были для мезоамериканцев центральными персонажами драмы годовичного и суточного круговорота: весной, когда эти рептилии живым потоком выползали из каменных расщелин в горах, чтобы играть свадьбы и менять кожу, небесный облачный змей приносил на землю влагу. А два великих змея-демиурга, Тескатлипока и Кецалькоатль, день за днем поддерживали в небесах Солнце.

Изрядную ловкость демонстрирует и человек, стоящий на одной ноге, прижимая другую, согнутую в колене и высоко поднятую, прямо к лицу. Цапля, любительница стоять на одной ноге и предположительный прообраз этой пантомимы, была для науа одной из главных священных птиц. Одно из воплощений Уицилопочтли, а значит, птица Солнца, по при-

⁶ Durán D. Historia de las Indias... T. I. Cap. VIII, 24. P. 86.

чине особенностей образа жизни она в то же время могла соотноситься с водной стихией. Так, она совмещала в себе для индейцев представления о двух началах, порождающих жизнь: тепле и влаге.

Зримо подтверждая свидетельства хронистов о том, что ритуальные танцы индейцев сопровождалось пением, из уст плясунов и акробатов исходят знаки, обозначающие пение и речь. Они имеют вид волют, здесь украшенных гребешками. Целый каскад из пяти таких знаков извергается из раскрытого рта плачущего человечка, обозначая, вероятно, длительность страстного монолога. Жест его воздетой руки с зажатой в кулаке гибкой веткой напоминает движение бичующегося. Не этим ли способом исторгнуты обильные слезы, и не запечатлел ли древний художник некий обряд, скорее всего — обряд заклинания дождя?

Обращает на себя внимание абсолютное внешнее сходство крупных слез, капающих из глаз усердного флагелланта, с каплями, ниспадающими с распростертых ладоней божества, изображенного в верхнем ярусе фрески. У мексиканцев, как и у других древних народов, изображение плачущего глаза означало воду. Слезы, проливаемые в ходе обряда заклинания дождя, по законам симпатической магии должны были способствовать удаче. Описывая ацтекский обряд жертвоприношений Тлалоку, Саагун тоже подмечает, что ацтекские жрецы считали благой приметой, если обреченные в жертву дети плакали по пути к святилищу дождевого божества.

Добавим в этой связи, что и слезы всех остальных детей обоего пола, пролитые во время иницилирующего обряда прокалывания ушей, тоже считались жертвой божеству. Представление это держалось столь упорно, что священникам раннеколонимального времени особо рекомендовалось спрашивать исповедуемых об участии в этом языческом обряде.

Персонажи фрески, занятые игрой в мяч, не могут не напомнить нам о связи этой древней мезоамериканской игры с культом Солнца. Объект охоты других персонажей — бабочек, блестящих как драгоценные камни, — науа приносили в качестве жертвы на алтари богов плодородия.

Характерно, что у обитателей «Рая Тлалока» практически отсутствуют атрибуты и украшения, которые могли бы указать на их общественный ранг. Бросается в глаза контраст их скудных одежд с пышным убранством двух богов (или их служителей) в верхнем ярусе росписи и сеятелей, чья процессия изображена в портике той же Тепантитлы. Облачения обитателей «рая», если таковые у них вообще есть, сводятся к набедренным повязкам и переброшенным через плечо накидкам. Тем самым их обладатели охарактеризованы скорее как дети природы, населяющие благодатную страну на равных с животными и растениями, чем как члены социума — уже отчетливо стратифицированного.

Но, в отличие от всех прочих своих созданий, именно людей мексиканские боги наделили особой миссией, в соответствии с которой и дали

им имя — *масеуали* (*macehualli*). К моменту появления испанцев ацтеки называли так рядовых общинников, одежда которых как раз и отличалась предельной простотой, которую можно видеть и на теотиуаканской фреске. Однако «Легенда о Солнцах», изложенная в «Анналах из Куаутитлана», гласит, что исходно боги назвали так всех представителей людского рода, поскольку создали его, чтобы было кому совершать обряды для поддержания вселенского ритма и равновесия.

Представления об активной роли рода человеческого в поддержании стабильности мироздания определили как содержание, так и форму многофигурного яруса композиции. Свободная манера, к которой прибег здесь художник, наилучшим образом подходит для того, чтобы показать разнообразие занятий, которым предаются обитатели Тлалокана. И она же позволяет подчеркнуть те особенности их силуэтов, которые, может быть, символически отсылали к значениям, хорошо известным ему самому и его соплеменникам.

Мелкие фигурки равномерно рассыпаны по плоскости, как узоры по большому ковру. В то же время этих человечков легко сгруппировать по типу их занятий: среди них различаются игроки в мяч, купальщики, певцы, танцоры или акробаты, сборщики урожая... При этом внутри каждой из названных групп, в свою очередь, царит композиционная свобода, т. е. местоположение ее участников соотнесено между собой лишь сюжетно, без каких-либо следов внешней геометрической упорядоченности. В этом состоит ее контраст с четким ярусным членением всей фрески.

По контрасту с четкой упорядоченностью росписи в целом, такой элемент композиционной свободы внутри отдельных ее фрагментов на первый взгляд выглядит даже чем-то архаическим. Внешне это напоминает образ действия первобытных живописцев, имевших обыкновение соотносить отдельные изображения не столько между собой, сколько с рельефом поверхности, на которую они наносились, и даже перекрывать более ранние рисунки новыми. Но теотиуаканский художник нигде не накладывает изображений друг на друга.

С одной стороны, это объясняется уже тем, что, в отличие от поколений первобытных творцов, продолжавших дополнять и видоизменять свои наскальные панно веками, время создания и грядущей жизни каждой из теотиуаканских настенных росписей было предопределено обычаем. По истечении сакрального пятидесятидвухлетнего цикла их, вместе с постройками, которым они принадлежали, ожидали серьезное обновление либо замена.

Но за отчетливостью контуров на теотиуаканской фреске стоит еще и иное понимание функции изображения. Рельефы и рисунки первобытных людей были для них магическими объектами. И повторное воздействие на них человеческой руки было, очевидно, магическим действием, соответствующим определенным обстоятельствам.

Создания мексиканского стенописца хранят свою долю магического назначения — отсюда и обычай их регулярного обновления. Но в то же время по своему значению они приближаются к знакам письменности, смысл которых должен был без лишних усилий распознаваться теми, кто на них смотрел. На стенах Города Богов встречаются и подлинные знаки письма — иероглифы майя, но они передают лишь даты и имена. Очевидно, главным источником визуальной информации о мифологии для теотиуаканцев оставались рисунки, тяготевшие к превращению в пиктограммы.

В искусстве раннеклассовой Древности достаточно вольно в отношении композиции и позы обычно ведут себя те персонажи, которые населяют периферию фресок или рельефов — в этом их решительное отличие от застывших в нерушимом иератическом спокойствии главных героев, которым принадлежит центр. Названное обстоятельство напоминает нам о том, что столь живо запечатленные теотиуаканским художником сцены веселья составляют лишь часть большой росписи на восточной стене. Причем, судя как по манере исполнения, так и по ее расположению внизу, эту часть росписи можно рассматривать как подчиненную.

И в самом деле, оживленность обитателей «рая воды» оттеняет собою величественный покой верхней сцены. В центре ее раскинуло ветви мировое древо, образованное здесь сплетением двух стволов. Оно напоминает смотрящему о Принципе Дуальности, лежащем в основе мифологического мировоззрения древних мексиканцев. Вероятно, первыми наглядными воплощениями этого принципа в искусстве Мезоамерики были широко известные двуглавые женские фигурки периода архаики. Позже образ пары мировых деревьев, аналогичный теотиуаканскому, присутствует и в священных текстах майя. Эта общая для обеих великих классических культур Мексики мифологема продолжила развитие у самых молодых представителей постклассической культуры, ацтеков. Как повествует ацтекская «История мексиканцев по их рисункам», парой деревьев — «Драгоценным деревом» и «Деревом зеркал» — стали Кецалькоатль и Тескатлипока после сотворения ими космоса из первичного хаоса. Согласно еще одному ацтекскому мифу, в пару деревьев превратились Кецалькоатль и похищенная им с небес юная богиня Майяуэль, прячась от преследования разъяренных звездных богинь-людоедок.

В основе бытия лежит взаимодействие двух противоположных начал, учили ацтекские жрецы, ссылаясь при этом на мудрость тольтеков. К сонму этих легендарных предшественников всех мастеров по праву может быть причислен и теотиуаканский художник. Воплощая идею дуализма всего сущего, по одному из стволов небесного древа он рассыпал раковины и просверленные зеленые диски-чальчиуитли, означающие водную стихию, а по другому рассадил бабочек, символизирующих огонь. Действуя совместно, считали древние мексиканцы, две стихии-антагонистки

пробуждают брошенное в землю зерно, заставляют растения цвести и плодоносить. И они же способствуют зарождению новой жизни в лоне женщины.

Итог взаимодействия двух начал художник показал, изобразив мировое древо цветущим. На концах его ветвей он раскрыл воронкообразные венчики, а из них заставил струиться потоки нектара. Сладкой влагой лакомятся сонм хохлатых птиц, которые распевают, сидя на ветвях, или порхают вокруг цветов. Из клювов пернатых и хохлатых созданий исходят знакомые нам знаки в виде волют, означая, что пейзаж на фреске буквально звенит от птичьего пения.

«Огненный» и «водный» стволы, переплетенные наискось, образуют вместе прототип пиктографического знака оллин (*ollin*). Его значение — «движение», а конкретнее — круговорот, свершающийся во взаимодействии противоположностей. Этот знак, стилизованный в виде двух перекрещивающихся дуг или полос, который часто встречается в настенных росписях и керамике Теотиуакана, унаследовали и ацтеки.

На свисающей с перекрестия ветвей тоненькой нитке собственной работы спускается вниз маленький паучок. Его изображения уже знакомы нам по искусству мексиканской архаики, где он выступает зооморфным двойником архаической Богини с косами. Мексиканцами постклассической эпохи он почитался и как неутомимый ткач, и как мастерица-ткачиха, будучи одним из воплощений все той же идеи амбивалентности бытия, одним из многих ликов вездесущего Принципа Дуальности, Владыки и Владычицы сущего.

Крошечный двойник верховного владыки, кажется, вот-вот коснется пышного плюмажа, коронуемого маску в виде птичьей головы. Круглые глаза фантастической птицы похожи на просверленные диски-чальчиуитли. Такие «очки» — отличительная примета Тлалока. Под верхней маской, как это бывает на резном индейском ритуальном столбе, расположена еще одна маска, которая смотрит перед собой ромбовидными глазами. Из ее пасти с внушительными клыками исходят знаки пения и речи в виде широких волют. Крупные капли воды густо падают из остроконечных раковин над широко разведенными ладонями двуглавого божества. Они орошают гирлянду цветов с раскрытыми венчиками. Сочетание этих двух изобразительных мотивов — дарующих влагу распахнутых ладоней и цветочных гирлянд — встречается у теотиуаканских стенописцев с настойчивостью, выдающей в них соплеменников земледельцев не избалованного небесной влагой центральномексиканского нагорья. В облике божества из Тепантитлы известные по живописному убранству пирамиды Кецалькоатля атрибуты богов дождя и богов ветра, соратников по миссии весеннего пробуждения природы, сочетаются с приметами покровителя стихии огня. С ним обычно соотносятся и такая, как здесь, маска с ромбо-

видными глазами, и ниспадающие на спину перья желтого цвета, и силуэты бабочек. На него же — в ипостаси бога-старика Шиутекутли, хозяина очага, подземного огня и покровителя завершенного соляного цикла — указывает «знак года» в виде наложенных друг на друга прямоугольника и треугольника⁷.

Мировые деревья — воплощения Принципа Дуальности с их цветами, поющими на ветвях птицами и со знаками стихий на стволах — вырастают прямо из плюмажа над обеими масками, образуя над ними самый верхний и самый роскошный венец. А у подножия вертикали, которую он коронует, по обе ее стороны от двойного ствола застыли два персонажа в позе поклонения. Такие же, как у центрального божества, маски в виде птичьих голов и плюмажи выдают в этих развернутых в профиль персонажах существа высшего порядка. Скорее всего, они представляют двух богов-демиургов, порождения Принципа Дуальности, но могут быть и их верховными жрецами. Чудодейственные посохи в их руках выглядят как широкие полосы с навершиями в виде волют, изнутри и снаружи украшенных цветами. О таких посохах, «похожих на епископские», не раз упоминали монахи-хронисты, описывая индейские ритуалы. Теотиуаканская фреска, на которой волюты посохов «цветут», раскрывает магическое назначение этих жреческих регалий: задачей их носителей было ритуально оживить природу, чтобы заставить ее цвести и плодоносить.

За спинами двух богов или их земных репрезентантов шеренгами выстроились цветущие деревья. Как в кроне раскидистого центрального дерева, в их куда более скромных кронах тоже лакомятся нектаром и поют волшебные птицы. Такими птицами в драгоценном оперении, согласно ацтекским представлениям о загробной жизни, становились души павших воинов — спутников Солнца. Но, вспомним, что птицами, которые вкушают нектар и поют на древе жизни, ацтекские поэты называли и самих себя. Песни, утверждали они, посылались им свыше богами, чтобы поддерживать мир в порядке, богами же предначертанном. Та же роль отведена звучащему слову творцами «Пополь-Вух», священной книги майя-киче, другого мексиканского народа. Именно словом, утверждали они, было положено начало акту творения: с его звуками на смену неподвижности пришло движение.

Ацтеки представляли себе мирозданье окруженным оболочкой из воды: «Они думали, что в море небо соединяется с водой, как будто это дом, в котором вода — это стены, а над ними — небо, поэтому море они называют иуикатль, этим они хотят сказать, что вода соединилась с небом»⁸. «Дом» под названием Семанауак, т. е. «мир, объятый водами», был сту-

⁷ *Sejourne L. Pensamiento y religion en el Mexico antiguo* Mexico, 1983 P 115

⁸ Цит по *Леон-Портилья М. Философия нагуа* М., 1961 С 343

пенчат, подобно мексиканским пирамидам. Землю, на которой они жили, ацтеки представляли себе плоским диском. Над ним возвышались девять (или, по другой версии мифа, тринадцать) небес, а вниз, как в погребальную камеру под основанием пирамиды, уходили девять ступеней подземных миров.

Оболочку из вод, объемлющую мирозданье, древние мексиканцы представляли себе в виде свернувшегося кольцом гигантского змея. Такой змей-исполин обвиняет собой знаменитый ацтекский камень-календарь. Иногда ацтекские скульпторы превращали свернувшееся змеиное тело в подобие круглой ступенчатой пирамиды из тугих колец. Сюжеты фрески из Тепантитлы, разделенные по горизонтали, тоже подчинены схеме ступенчатого членения пространства. На плоскости фрески кольца великого водяного змея преобразились в полосы, обрамляющие роспись и разделяющие ее верхний и нижний ярусы. Голова мифологической рептилии украшена плюмажем, а ее извивающееся волнами тело покрыто изображениями фантастических водных животных. Они похожи на обычных черепашек и морских звезд, но обладают непомерно длинными лапами и хвостами. В верхней части змеиной «рамы» из пастей таких полуфантастических существ бьют фонтаны воды и прорастают венчики цветов. Резвящиеся в потоке мировых вод зооморфные водяные духи воплощали для теотиуаканского художника представление о воде как о субстанции живоносной, поскольку сама она является *живой*. То же мифологическое соображение двигало ацтекским тлатоани и его подданными, когда они «освящали» акведук, благодаря которому пресная вода из Койоакана должна была прийти в Теночтитлан. Как упоминалось в гл. II, в ходе церемонии старики выпускали в искусственное русло «всяких тварей, которых родит вода», надеясь, что они будут «вскармливать город Мешико» и «охранять место воды».

Инициатора строительства акведука, кстати, даже звали весьма символически. Он носил имя Ауисотль — так звался коварный водяной дух ацтекской мифологии. Об этом обитателе водной стихии было известно, что человеческой ладонью, которая росла на конце его длинного хвоста, он имел обыкновение хватать и топить людей⁹, очевидно, пополняя таким способом население «рая воды». В образах длиннохвостых существ на фреске Тепантитлы мы, может быть, встречаем теотиуаканских предшественников этого персонажа ацтекской мифологии.

С телом водяного змея на фреске переплелось другое змеиное тело. Расписанное волютами, образующими подобие меандра, и звездами, оно принадлежит облачному змею. Мифологическое соответствие простертого над землей в ночном небе Млечного Пути, облачный змей Мишкоатль по-

⁹ Sahagun B de, *fray Historia general* T II Cap IV P 720

читался мексиканцами как отец Кецалькоатля, в ипостаси бога ветра ответственного за доставку в Центральную Мексику весенних дождевых облаков. По этой логике облачный змей соотносился и с Тлалоканом — как со «страной облаков», откуда, верили ацтеки, на землю посылаются цветы и души младенцев. Из уст божеств, изображенных в медальонах, образованных сплетением двух змеиных тел, тоже вырастают цветы. Глаза этих божеств, стилизованные в виде просверленных дисков, указывают на их водную природу. Их повернутые в профиль фигуры небольшого размера чередуются с крупными фронтальными масками, несущими атрибутику воды и солнца¹⁰.

Переплетаясь вдоль контуров фрески, змей водяной и змей облачный наглядно воплощают мифическое представление о соединении далеко на горизонте моря и неба, точнее — вод земных и вод небесных. Образованное ими общее обрамление росписи вкупе с горизонтальной перемычкой между двумя композициями придают всей композиции завершенность. Она образно соответствует той завершенности, которой наделила мир пара демиургов. Четко поделенный на уровни, заключенный в оболочку вод, мир этот приобрел в итоге творения стабильность. Но, с другой стороны, он подвержен постоянным циклическим переменам, а значит, он в то же время и подвижен. И художник средствами своего искусства дает представление об этой подвижности в рамках стабильности.

Веселая суeta многочисленных персонажей нижней композиции — только самый очевидный ее пример. Помимо столь наглядного даже для непосвященных способа показать движение, в распоряжении художника были и другие средства. Так, всю роспись пронизывает разнообразное движение льющейся воды. Она не только символически присутствует здесь в образах двух змеев, обрамляющих своими телами все изображенное. Полновесными каплями она стекает с дланей божества. Под сенью мировых деревьев и под ногами двух богов или жрецов-адорантов она бежит, свиваясь по пути в меандры завихрений, и устремляется дальше вниз холмиками маленьких водопадов. Вдоль нижней границы росписи она привольно струится в виде реки, посреди которой плавно вырастает контур пещерной обрядовой купальни. Словом, здесь подлинное царство воды, воистину благословенная страна владыки Тлалока.

Даже внешняя статика верхней сцены по внутренней сути оборачивается движением. В нерушимом царственном покое застыли адоранты, но множество знаков речи-пения, исходящих из птичьих клювов, напоминают нам о магическом свойстве пения выводить мир из состояния неподвижности. Наконец, знак *ollin* — «движение» — многократно воспроизводится перехлестом завитков двух мировых змеев. Словом, движение — в его не-

¹⁰ *Sejourne L. Pensamiento y religion en el Mexico antiguo* P 114

посредственном физическом или в магико-символическом облики — присутствует в пределах четко выстроенного мира повсеместно. Так настенная роспись Тепантитлы запечатлела образ «динамического равновесия», в котором пребывал мифологический мир ее создателя. Этот мифологический образ восприняли и пронесли через века наследники культуры Теотиуакана, а их художники по-своему претворили его в искусстве.

В сопоставлении со Старым Светом мировоззренческие представления, запечатленные на стенах Тепантитлы, примерно соответствуют мифологическо-проторелигиозному синтезу, осуществленному гелиопольскими и мемфисскими жрецами в Египте и шумеро-аккадскими — в Междуречье. Мексиканский художественный памятник наглядно показывает, каким могло быть образное выражение того «творения» земли божественными Водами, последний отголосок которого прозвучит в философии Фалеса.

§ 2. МИФОЛОГИЯ В КАМНЕ. ПОД ЗНАКОМ САКРАЛЬНОЙ ВОЙНЫ

Владыкой человеческих судеб у ацтеков был Тескатлипока, другим именем Титлакауан, т. е. «Дневной путь». Среди связанных с ним поверий было и такое.

Иногда по ночам, едва люди погружались в первый глубокий сон, вдруг раздавался стук, будто кто-то ударял топором по дереву. Чаще других его слышали воины, стоявшие на страже, или жрецы, сжигавшие по ночам сосновые ветки и палочки тростника перед алтарями. Ацтеки называли тот стук «йоу-алтепуцтли» — «ночной топор» и говорили, что это Тескатлипока бродит в темноте и ищет, на ком испытать свои чары.

Человек малодушный, заслышав ночной стук, с испугу падал на четвереньки, не будучи в силах даже бежать прочь. И с тех пор ждал на свою голову болезней и прочих напастей, а то и близкой смерти.

Храбрец шел на звук ударов, пока не видел вдали некий бесформенный призрак, который пускался от него бежать. Настигнув беглеца после долгой погони, тот человек видел перед собой тело, не имеющее головы, с двумя створками в груди. Те створки, открываясь и закрываясь попеременно, и производили ночной стук. А за ними виднелось сердце призрака. Смелыч хватал и сжимал его рукою, как бы желая вырвать. Тогда говорил ему призрак: «Благородный человек, доблестный муж, друг мой, чье имя таково-то, отпусти меня! Скажи, чего ты желаешь, и ты получишь это». Человек, поймавший призрака, отвечал: «Нет, не отпущу, потому что теперь ты мой пленник». И снова, в обмен на свободу, Тескатлипока давал обещание наделять его любыми богатствами, каких тот пожелает, или доблестью, чтобы брать в сражении пленников. Тот, кому призрак предлагал в знак удачи на войне один шип магея, будучи отве-

жен и силен духом, отвечал богу так: «Ни к чему мне один шип». И не отпускал Тескатлипоку, пока тот не давал ему три или четыре шипа по числу обещанных пленников и в знак получения всех почестей, положенных от людей знаменитому воину.

Иной не пускался с призраком в разговоры, а, изловчившись, вырывал его сердце и бежал с ним что есть мочи прочь. Плотню обернув свой трофей тканью, он прятал его в укромном месте, где караулил до утра. На рассвете, развернув ткань, храбрец, пленивший бога, мог увидеть пышное перо или один-два шипа магея, что было для него знаком грядущей удачи и процветания. Но мог найти холодные углы или лохмотья старого плаща, что означало злосчастье.

Так рассказывали ацтекские старики Б. де Саагуну о временах, когда их соплеменники могли повстречаться на земле и потягаться с богом.

Неожиданное археологическое открытие, состоявшееся 13 августа 1790 г., стало результатом работ по благоустройству, которые шли на центральной площади Мехико. Базальтовое изваяние примерно двух с половиной метров высотой, извлеченное в тот день на свет, можно было бы назвать человеческой фигурой, если бы не причудливого и зловещего вида формы, послужившие составными частями ее тела.

Обитателям столицы вице-королевства Новая Испания находка напомнила, что всего три столетия назад на этом месте высились постройки главного храмового комплекса столицы ацтеков. К утвари, составлявшей его убранство, без сомнения, принадлежала найденная каменная богиня, помещенная сначала в один из старинных дворов Королевского университета, а позже обосновавшаяся в Национальном музее. Ацтекское имя находки было подсказано ученым ее странным одеянием: это оказалась Коатликуэ (*Coatlicue*) — «Та, что в юбке из змей». Величина монумента дала основание называть его «большая Коатликуэ».

Несколькими месяцами спустя неподалеку от места, где была найдена Коатликуэ, в земле обнаружился резной базальтовый диск диаметром без малого в четыре метра. Вписанные в его концентрические окружности знаки и выгравированный в самом центре монумента лик Тонатиу, пятого Солнца, дали этой находке имя: ацтекский календарь или камень Солнца.

Накануне Конкисты образный мир мексиканского изобразительного искусства продолжал оставаться отражением мифологического сознания его творцов. Захватившие ацтекскую столицу испанцы не сомневались в этом. Конкистадор, вошедший в историю как Аноним, в своих записках утверждает: «Известно, что здешние люди усматривали в этих фигурах, которые они делали и почитали, как идолов, самого дьявола, и будто бы сей демон входил в них и вещал им»¹¹.

¹¹ Fernández J. Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo. México: UNAM, 1959 P. 58

Предводитель испанцев Кортес, принятый как почетный гость правителем ацтеков и потому имевший возможность рассмотреть интерьеры дворцов и святилищ Теночтитлана, обратил внимание на то, что деревянная обшивка их стен и потолков была сплошь «покрыта изображениями чудовищ и другими фигурами»¹². Вскоре после этого творения придворных живописцев Мотекусомы II сгорели в огне сражений с незванными гостями, положившими конец его владычеству.

Победив, христиане свергли с многочисленных алтарей каменных идолов и заставили индейцев зарыть их в болотистую почву Теночтитлана. Несколько десятилетий спустя испанский солдат Б. Диас дель Кастильо в своих мемуарах описал впечатления, произведенные на него кумирами язычников. В главном храме Теночтитлана, вспоминал он, «находились две фигуры, вроде великанов, телами весьма высокие и толстые. Первый, что стоял по правую руку, был, как они говорили, Мичилобос, их бог войны; и физиономия у него была очень широкая, а глаза выпученные и внушающие страх. С другой стороны, по левую руку, была еще другая фигура с алтаря Мичилобоса, что имела морду вроде медвежьей и несколько зеркал <...>, и на теле ее у нее были какие-то изображения, вроде чертенят с хвостами наподобие змеиных»¹³.

В другом городе, Кампече, он входил в «весьма большие дома, которые были святилищами их идолов», где на стенах были «выпуклые изображения больших змей и ужей, а также были нарисованы другие идолы, отвратительные собою»¹⁴. Представителю иной веры и иных художественных традиций создания индейской фантазии не могли не показаться безобразными. Простой солдат, он не задавался вопросом, что хотели сказать художники, создавая своих каменных богов, ибо видел в них только скверну язычества.

Два века спустя памятники самой молодой из индейских культур Центральной Мексики оказались в музейных залах, где заняли места по соседству с наследием культур-предшественниц. И тогда они получили возможность рассказать исследователям, каким образом создавшие их мастера продолжали и развивали традиции, восходящие к седым временам, когда на землях Центральной Мексики еще не было самых первых городов. В искусстве постклассической эпохи, к которой принадлежала культура ацтеков, древнейший тематический репертуар подвергся стилистическим изменениям и переосмыслению значений. Но главное внимание художников по-прежнему занимали зверь, человек и фантастическая фигура, сочетающая в себе элементы того и другого.

¹² Кортес Э. Второе послание-реляция императору Карлу V, писанное в Сегура-де-ла-Фронтера 30 октября 1520 года // Хроники открытия Америки. 500 лет: Антология. М., 1998. С. 89.

¹³ Díaz del Castillo B. *Historia verdadera del Nueva España*. México, 1939. T. I. P. 332–334.

¹⁴ Ibid.

Искусство подданных «ацтекской империи» показывает, как развивалась и эволюционировала традиция изображения животных, уходящая корнями в первобытную Древность с ее магическими ритуалами. Хронист Мотолиния обратил внимание на то, что, помимо человекоподобных идолов, «похожих на епископов в митрах и с посохами», у индейцев в почете были «изображения диких зверей — львов, тигров, собак, оленей и всяческих животных, которые водятся в лесах и полях. Были также идолы в виде змей самого разного вида — и вытянутые, и свернувшиеся кольцом, некоторые с женскими лицами. Еще были идолы в виде ночных птиц, в виде филина и коршуна, идолы в виде орлов и тигров, идолы больших рыб, водяных ящерц, даже жаб и лягушек. Идолы в виде бабочек, блох и саранчи — красиво выточенные и довольно крупные»¹⁵.

Индийские анималисты не работали непосредственно с натуры, а прибегали к осященным традицией образцам. Новаторство формы, индивидуальность ее трактовки не имели ценности для представителей того типа творчества, к которому они принадлежали. Поколениями мексиканских художников — как и у древних египтян, признанных мастеров анималистики Старого Света, — изображение естественных форм оттачивалось до четкости пластической формулы. Ограниченные в выборе сюжетов, такие художники бесконечно совершенствовали мастерство «вглубь», обобщали форму, отбрасывая все случайное или необязательное. Но при этом они умели чудесным образом сохранять жизненную убедительность представленного в живописи, рельефе, глине или камне существа.

Такое было возможно, поскольку принципы обобщения, которыми они руководствовались, представляли собой результат знания, почерпнутого из наблюдения природы. Симметрия согласованных форм, отточенная до совершенства в каменной скульптуре египтян или центральномексиканцев, — не есть ли она отражение такого широчайше распространенного признака всего живого, как симметрия в построении тела? Замаскированная ракурсами, когда тело воспринимается с разных точек зрения или в процессе движения, она никуда не исчезает как «субстанциальная» его характеристика¹⁶. Древний художник запечатлевал именно это «субстанциональное» состояние персонажа, не связанное с быстролетными моментами «линейного» времени. В итоге появлялся образ, обладающий всей возможной полнотой внешней характеристики того, что было изображено.

О верности натуре как характерной черте мастерства древнемексиканских скульпторов свидетельствует опыт мексиканского биолога, специалиста по рептилиям М. Эррера. Многочисленные ацтекские изваяния каменных змей поражают своей рафинированной, прямо-таки «сезаннов-

¹⁵ Бенавенте Т де, фрай (Мотолиния). История индейцев Новой Испании // Хроники открытия Америки. С. 115.

¹⁶ Дмитриева Н А Изображение и слово. М., 1962. С. 185–186.

ской» геометричностью. Эти исполненные затаенной внутренней энергии клубки, диски и круглые пирамиды являют собой шедевры идеального слияния геометрической стилизации с реалистичностью. Тщательное изучение двадцати пяти подобных образцов ацтекской пластики позволило ученому со значительной степенью достоверности классифицировать рукотворных рептилий с точки зрения соответствующего раздела зоологии¹⁷.

Изображения зверей, поражающие точностью передачи особенностей натуры, были типичны для первобытного искусства. Их создатели верили, что таким образом они получали возможность магически воздействовать на прототип. Но уже среди ольмекских изваяний животных, в I тыс. до н. э., натуралистические изображения составляют меньшинство. Очевидно, причиной перемен, произошедших с обликом зверя, стала новая трактовка его образа. Намеренное искажение пропорций тела, появление на нем условных знаков, настойчивое добавление к типично зооморфным чертам антропоморфных свидетельствуют о том, что натуралистическое правдоподобие больше не выступает целью художника, изображающего животное. Очевидно, преобразая натуру, он стремится передать понятия, еще не свойственные первобытности.

Образ человека в искусстве первобытного времени по реализму трактовки значительно уступал образу зверя. Фигурки бегущих, стреляющих из луков, бросающих копья охотников были очень выразительны в своей предельной динамичности, но и предельно схематичны в сравнении с великолепной жизненной убедительностью объектов их промысла.

У ольмеков изображения людей уже не только численно преобладают, но и наполняются полнокровной жизненной убедительностью. Среди ольмекской пластики чаще всего встречаются человеческие изображения без примеси каких-либо иноприродных черт¹⁸. Ольмеки сделали решительный шаг вперед в трактовке человеческого тела. По сравнению с посвоему выразительными, но условными человеческими фигурками архаических земледельцев из Куикуилко некоторые ольмекские каменные люди прямо-таки поражают уверенным знанием языка пластической анатомии.

В мексиканских городах-государствах вплоть до Конкисты божества сохраняли свои древнейшие зооморфные ипостаси, но все охотнее принимали облики людей. По мере нарастающей социальной дифференциации древнемексиканского общества образ человека в изобразительном искусстве наделялся приметами, соответствующими его статусу. Так, достоверность образа правителя состояла в полноте его характеристики как земного репрезентанта божества. Положение фигуры знатного лица в центре композиции, ее величина, поза и атрибуты власти играли в данном случае

¹⁷ Westheim P. Arte antiguo de México. M., 1985. P. 50–51.

¹⁸ Fuente B. de la. Los hombres de piedra. Escultura olmeca. México: UNAM, 1984. P. 326.

куда более важную роль для верного восприятия его образа, чем какие-то характерные особенности внешности.

Наверняка таковы были уже упоминавшиеся нами изображения Мо-текусомы Старшего и Тлаказлеля, о которых рассказал Д. Дуран. Создатели монументального рельефа на скале близ Чапультепека постарались передать представление о незыблемости царской власти и о воинской мощи ацтеков. И если, как утверждает хронист, тлатоани действительно остался доволен сходством, то таковое должно было видеться ему прежде всего в том, что изображения располагали всеми необходимыми приметами священного царя и его первого вельможи-военачальника. Если попутно и были как-то отражены особенности внешнего облика обоих знатных мужей, то наверняка не они рассматривались заказчиком в качестве главного достоинства монумента.

Порой лишь знание сюжета или особенность местоположения позволяет отличить изображение древнемексиканского царя или жреца от изображения божества. Это внешнее тождество было следствием тождества ролевого: правитель и верховный жрец воплощали собой телесное присутствие божества среди подданных. Соответственно, ремесленника помогут опознать его орудия и типичная для его занятия трудовая поза. В фигуре коленопреклоненной женщины, размалывающей зерно валиком на доске, легко опознается простолюдника. Богатые одеяния и украшения терракотовых статуэток, обнаруженных при раскопках некрополя майя постклассической эпохи на острове Хайна, говорят о знатном происхождении дам, которых они запечатлели. А прялки и кудели в их руках напоминают о ритуальном аспекте этого древнего женского занятия, о прядущих инкских пальях и других царственных пряжах и ткачихах.

Всюду перед нами неподвижные и унифицированные социальные характеристики. Помимо них внешние отличия подобных персонажей можно определить как прежде всего расово-этнические и половозрастные. Хотя в искусстве мексиканских городов-государств налицо и попытки передать индивидуальное сходство. Чтобы убедиться в этом, стоит взглянуть хотя бы на «европейский», с извилистой спинкой нос персонажа одного из ольмекских рельефов или обратить внимание на различия в каменных лицах гигантских ольмекских голов.

В искусстве Центральной Мексики на этапе постклассики есть примеры приближения к той границе выразительности, когда уже можно говорить если и не о запечатленном внутреннем мире человека, то о предчувствии его открытия. Очаровательна терракотовая головка миштексской девочки (Региональный музей штата Халapa, Вера-Крус). Сам материал цвета загорелой кожи придает ее облику живую теплоту. На нежном лице с пухлыми щеками, широко распахнутыми глазами и слегка приоткрытыми губами застыло удивленное, даже с оттенком обиды, выражение.

Воплощенным контрастом этому образу непосредственного в проявлении чувств юного существа выглядит каменная голова «воина-орла» из Теночтитлана (Национальный музей антропологии и истории, Мехико). И замкнутый лаконичный объем, и материал, и его обработка здесь точно соответствуют цели: показать идеал знатного воина. За фактурой камня, когда-то до гладкости обработанного уверенной рукой, за обобщенными объемами орлиного шлема и орлиного профиля, как за глухой броней скрыты любые эмоции молодого ацтека, кроме выражающих сословное представление о чести:

*Кто может завоевать Теночтитлан?
Кто осмелится сотрясти основание небес?
Нашими стрелами,
Нашими щитами
Существует город!*¹⁹

В искусстве Древности внешнее сходство часто выступало осознанной целью создателей погребального портрета. Особенности таких изображений, связанных с погребальным культом, обуславливались спецификой свойственных их создателям представлений о загробном бытии. В Египте погребальный портрет развивался в направлении индивидуализации образа покойного. Статуи погребальных храмов, возводившихся у подножия пирамид, отождествлялись с душой-двойником владельца усыпальницы и должны были походить на него лицом. Подтверждением сказанному служат характерные костистые лица изваяний первых царей Древнего царства, горбоносый профиль и грузное тело царевича, принадлежавшего к IV династии, натуралистические каменные головы из склепов. Но уже и тогда, а особенно позже, египетские скульпторы порой довольствовались и более условными подобиями. А при V и VI династиях лучшими стали считаться изваяния, которые сочетали жизненное правдоподобие с обобщенным благообразием²⁰.

В Древней Мексике искусство погребального портрета располагает таким замечательным образцом индивидуализации облика, как маска мужчины-мая из храма Солнца в Паленке (VIII в. н. э. Национальный музей антропологии и истории, Мехико). Но чаще дело обстоит по-иному. В относящихся к тому же классическому периоду погребениях сапотекской знати (культура Монте Альбан) нет ни единого портретного изображения, ни единой аллюзии на данную конкретную персону, на ее ранг, значение или под-

¹⁹ *Peñafiel A. Cantares mexicanos: cantares en idioma mexicana, impresos según el manuscrito original que existe en la Biblioteca Nacional // Colección de documentos para la Historia Mexicana. México, 1899. Т. 2, ф. 9 г. Цит. по: Кинжалов Р. В. Литература народов нава // История литератур Латинской Америки. Т. 1. М.: Наука, 1985. С. 59. Пер. Р. В. Кинжалова.*

²⁰ *История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации. М., 1988. С. 384.*

виги. Ни на погребальных сосудах, ни среди изображений на стенах гробниц, ни среди приношений не найдено ничего, что указывало бы на высокий социальный статус покойного. На стенах сапотекских гробниц можно увидеть лишь фигуры богов, над которыми тянется полоса в виде меандра, составленного из распахнутых клыкастых пастей ягуара²¹.

Имперсональные росписи погребальных сооружений и утвари сохранили те представления о жизни и смерти, которые восходят к первобытной Древности, когда безраздельно властвовало представление о том, что жизненная сила каждого отдельного сородича есть неотъемлемая часть совокупной жизненной силы рода. У майя представления о реинкарнации подразумевали переход вечной «души-дыхания» из тел умерших сородичей в тела их новорожденных потомков. Считалось, что умерший младенец будет вновь послан на землю, дабы жизненная сила родовой общины не ослабевала.

По мере разложения родового строя утверждалось представление о наследовании новорожденным социального статуса его семьи. На расписных погребальных сосудах из захоронений знатных майя постклассического периода уже обозначено общественное положение, статус покойного. О нем свидетельствуют слова заупокойной формулы, начертанной по кругу на расписном сосуде из Юкатана:

*Седьмого числа, в день Тумана,
когда пришло
третье двадцатилетие,
увяла
владычица-вождь...
Шестого числа, в день Грозы,
в большой день хмеля
снова вышла на землю
правительница.*

Сцена, которую сопровождает надпись, запечатлела правительницу в сопровождении двух придворных. Они сидят перед чашей с цветком, из которого пьет нектар колибри²².

На другом юкатанском сосуде правитель выходит из цветка водяной лилии, держа в руке ритуальный жезл, употреблявшийся при смене власти. Его налобная повязка с таким же цветком и головой ягуара украшена анаграммой *tu-la* — «уважаемый», а на подвеске, украшающей ожерелье, виден знак *la (ahav)*, означающий «владыка»²³.

²¹ Westheim P. Arte antiguo de México. P. 105–106.

²² Ершова Г. Г. Фрай Диего де Ланда. Древние майя: уйти, чтобы вернуться. М., 2000. С. 317–318.

²³ Там же. С. 319.

Ацтекские художники умели передавать портретное сходство вкупе с физическим состоянием персонажа. Знаменитый «умирающий ацтек» (Национальный музей антропологии, Мехико) — образ, пугающий натуралистичностью и внутренней противоречивостью: переходное состояние от бытия к небытию парадоксальным образом навеки застыло здесь в камне. И все-таки впечатляющая живость некоторых образов древнемексиканской пластики так и осталась многообещающим, но «побочным» продуктом творческой деятельности художников, не преследовавших названной цели специально. Никто из «истинных тольтеков» кисти и резца не ставил перед собой осознанно задачи передать душевные движения своих персонажей. Образ человека в ацтекском изобразительном искусстве творился на основе представлений о месте человеческого рода в системе вселенских связей, отражавших на языке мифа историческую специфику реальных природно-социальных связей.

С первобытных времен образ человека под рукой художника мог причудливо сливаться с образом зверя. В загадочных образах полулюдей-полуживотных нашли отражение аниматические представления первобытной Древности. Принято считать, что это духи природы, предки-тотемы. Или изображающие их шаманы, что в системе координат первобытной магии одно и то же. Фигуры существ, обладающих амбивалентной природой, запечатлели самую суть первобытного взгляда на мир. Природа зверя и человека виделась первобытному художнику единой, и потому в оставленных им изображениях присутствует пластика живого существа, которое одновременно и зверь, и человек.

Дух тотемизма хранят ольмекские каменные изваяния вождей-ягуаров. Эти каменные люди с пастьями хищников, сидящие в позе зверя, еще не боги в полном смысле слова, а олицетворения различных природных сил, всякий раз несколько иных. Отсюда — разнообразие их облика, еще не застывшего в иконографическую схему. На основе этих образов, запечатлевших особенности предрелигиозной формы сознания, позже возникнут образы мексиканских богов природных стихий²⁴.

Ацтекский пантеон, память о котором сохранилась не только в изобразительном искусстве, но и в слове, уже достаточно сложен по составу. Он простирается от образов, имеющих черты зверя-тотема, до мифологических персонажей, наделенных элементами социальных характеристик. Как и боги их предшественников, боги ацтеков продолжают олицетворять также стихии и природные объекты. Нередко все эти качества сочетает в себе один персонаж.

Кецалькоатль как бог ветра часто изображался в виде Пернатого Змея, похожего на восточных драконов, но он же чтился и как жрец-правитель

²⁴ Fuente B. de la. Los hombres de piedra. P. 332.

легендарного Толлана, бородатый старец. Индейцы рассказывали миссионерам, что при встрече с ягуаром у них было принято, падая ниц, признаваться в своих дурных поступках. Так с естественным страхом перед свирепым зверем сливалось поверье, что сам Тескатлипока, владыка человеческих судеб, имеет обыкновение принимать вид этого царственного хищника. Имя Уицилопочтли значит на языке науатль «колибри-левша» или «колибри-колдун», а в качестве бога восходящего солнца он преобразается в орла. В то же время Уицилопочтли — молодой воин, как и Тескатлипока. Коатликуэ — женщина, метущая территорию храма, и она же — мать сонма астральных богов. Святилище, где она свершает свой обет, имеет грандиозные масштабы, поскольку это не что иное, как горная цепь Коатепек. Имя Сиуакоатль, которое носит другая ипостась богини земли, дословно означает «самка-змея», но изображалась она в виде женщины, одетой в белое.

Среди образов ацтекской «поэзии цветов», как уже говорилось в соответствующей главе, важное место принадлежит образу некой таинственной силы, не соотносимой напрямую ни с одним из конкретных явлений природы. Она именуется Принципом Дуальности, Ометеотль, а также Ометекутли, Глоке Науаке, Тонакатекутли. Этот обобщенный образ мироздания и его творца не имеет в изобразительном искусстве своей эпохи зримых воплощений, подобных тем, которые составили иконографию ацтекских богов.

В мифологии и сакральной поэзии науа Ометеотль фигурирует как вездесущий упорядочивающий принцип. Для того чтобы раскрыть представление о нем на языке изобразительного искусства, очевидно, невозможно было идти по пути суммирования в каком-то конкретном изображении привычных зооморфных и антропоморфных черт, как поступали мексиканские рисовальщики кодексов, живописцы и ваятели в случае с богами, имевшими достаточно четко очерченный круг функций. Будучи организующим принципом бытия, пронизывающим все сущее, он, очевидно, и в искусстве должен был проявлять себя как организующее творческое начало. Он, говоря словами самих ацтеков, представлял собой тот «голос бога в сердце», который направлял руку «истинного тольтека», когда тот отбирал и должным образом сочетал изобразительные элементы, чтобы сложить из них образ того или иного божества. Руководствуясь логикой мифа, по-своему объясняющего объективно существующие связи предметов и явлений, художник уверенно соединял в заданном образе формы анималистические, антропоморфные и условно-знаковые. За освященным традицией замыслом и способностью мастера к его воспроизведению древние мексиканцы всегда прозревали осуществление организующего верховного принципа, Ометеотль.

Время появления в Мексике европейцев-завоевателей совпало с периодом упорядочения пантеона и систематизации космогонических и космоло-

гических представлений, присущих ацтекской мифологии. На аналогичной стадии становления религиозных представлений в искусстве всех народов Древности особое место принадлежало новому принципу внутренней организации художественного пространства. Оно становилось единым целым, подчеркнуто выделенным из окружающей неорганизованной среды, что достигалось путем отбора и взаимной соотнесенности всех исходных элементов. По имени ключевого мифологического образа, вобравшего в себя представление о целостной системе мировых координат, этот тип изобразительности получил название искусства эпохи мирового древа²⁵.

Убедительным свидетельством того, что творения художников Древней Мексики принадлежат к этому типу искусства, служат памятники цивилизаций классической, а затем и постклассической эпохи. Типичный пример композиций такого рода — рассмотренная ранее роспись «Рай Тлалока» в теотиуаканской Тепантитле. Там присутствие упорядочивающего композицию начала обнаруживает себя в симметрии относительно центральной оси, представляющей собой переплетенную пару стволов мирового древа.

На преемственность ацтекской космогонии от космогонических представлений, бытовавших у их предшественников, прямо указывает само имя *Ometeotl*, дословно — Два-божество или Божество Дуальности. В мифах мексиканцев, как и в мифах народов Старого Света, сотворение порядка из хаоса издревле мыслилось как последовательное возникновение из недр хаоса бинарных оппозиций: верх—низ, свет—тьма, небо—земля, огонь—вода...

Жрецами «ацтекской империи» древнейший Принцип Дуальности мыслился как единая сущность, давшая начало паре богов-прародителей. Их сыновья — двое богов-братьев — создают упорядоченный мир из тела разорванного ими на две части хтонического существа, первым делом отделяя небо от земли. Присутствие второй, таинственной стороны у всего сущего ацтекам наглядно демонстрировал атрибут бога Тескатлипоки: в темной глубине его обсидианового зеркала чудесным образом появлялись перевернутые двойники привычных земных вещей.

Теотиуаканский художник обрамил настенную роспись Тепантитлы телами двух мифологических змеев. Семь веков спустя тот же мотив получил широчайшее распространение в ацтекском искусстве. Внешнюю окружность знаменитого камня Солнца тоже образуют два змея. Стилизованные бабочки с распростертыми крыльями составляют их чешую. Символическое значение образа бабочки в мифологии науа указывает на принадлежность обоих змеев к огненной стихии: камень с ликом Солнца в

²⁵ Топоров В. Н. Изобразительное искусство и мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1997. Т. I. С. 484–485.

центре обвивают не кто иные, как небесные *шиукоатли*, поддерживающие дневное светило на его пути от восхода к закату. Из их распахнутых пастей, как из шлемов индейских воинов, выглядывают мужские профили. Концентрические окружности огромного диска несут на себе знаки космических эпох, солнечных годов и дней 20-дневного календарного месяца. Лик Тонатиу, пятого Солнца, занимающий центр огромного диска, в совокупности с четырьмя знаками предшествовавших эпох, крестообразно расположенными вокруг него, указывает на систему мировых координат: четырех сторон горизонта и вертикали, проходящей через центр.

Календарная символика камня Солнца дала основание для появления у него второго названия — ацтекский камень-календарь. По сути же, монумент содержит информацию не только об ацтекской концепции времени, но и об упорядоченном пространстве ацтекского мироздания. То есть он повествует о том мифологическом комплексе «пространство—время», в рамках которого эти понятия мыслились как неделимое единство.

По ритуальному назначению этот базальтовый диск, вписанный в квадратный постамент, представляет собой *темалакатль*. Так назывался алтарь для человеческих жертвоприношений. Подобные ритуальные сооружения бывали различных размеров и обыкновенно украшались высеченными в виде неглубокого рельефа сценами военного и мифологического характера²⁶. В сочетании с символикой космического пространства—времени военные сцены раскрывали сакральный смысл «цветочной войны» (*xochiyaoyotl*). Кровь пленников, захваченных на войне, проливаясь на темалакатль, служила поддержанию вселенского равновесия.

Массивные каменные спирали свернувшихся змей и глиняные фигурки зверей обнаруживают в их творцах ацтеках незаурядных анималистов. Терракотовая головка девочки чарует нас обаянием юности. Мужественное лицо воина-орла привлекает внутренней силой. Инкрустированные «живые» глаза черепов, изваянных с анатомической достоверностью, тревожат воображение парадоксом «живой смерти». Но загадочный облик каменных «идолов» и сегодня, как во времена конкистадоров, поражает, отталкивает, подавляет смотрящего торжеством угрожающего, нечеловеческого начала. Между тем изваяния, так поразившие Б. Диаса своим безобразием, были не чем иным, как воплощением различных граней космогонических и космологических воззрений их творцов.

Принадлежность к искусству эпохи мирового древа четко обнаруживает теотиуаканская статуя Чальчиутликуэ (IV в.), уже упоминавшаяся в одной из предыдущих глав. В общих чертах она похожа на мексиканскую статую «большой Коатликуэ», как могла бы быть похожа старшая сестра

²⁶ Баглай В. Е. Ацтеки: история, экономика, социально-политический строй. М., 1998. С. 209

на младшую. Обеим статуям присущи такие наследственные черты древнемексиканских каменных богинь, как симметрия относительно вертикальной оси и членение передней плоскости на горизонтальные пояса. У обеих — широкие лица, согнутые в локтях под прямым углом руки. Их узорные трапециевидные юбки достигают колен и прикрывают ноги, стилизованные в виде четырехгранных столбообразных опор.

Но в глаза бросается и существенная разница. Она состоит не только в том, что почти трехметровая теотиуаканская статуя примерно на полметра выше своей ацтекской «сестры». Тело Чальчиутликуэ лишь с фронтальной стороны покрыто неглубокой резьбой. Выверенность пропорций теотиуаканской статуи сочетается со скупостью ее детализировки. Ваятель весьма обобщенно проработал резцом лицо, обрамленное дисковидными серьгами, и высек горизонтальные пояса орнаментов, весьма лаконичных. Решительнее всего нарушает фронтальную плоскость статуи ниша в ее груди, куда помещалось каменное сердце богини. Но в целом неглубокий рельеф сохраняет впечатление плоскостности объема, который можно определить как столбообразный. Это его свойство естественно для вертикальной несущей конструкции, которую, по сути, и представляет собой могучая теотиуаканская кариатида с массивной капителью на голове.

Рельефная резьба «большой Коатликуэ» гораздо богаче в тематическом отношении. Причудливое сочетание зооморфных, антропоморфных и символических деталей, присущее статуе, найденной в центре Мехико, дало основание мексиканскому искусствоведу Х. Фернандесу рассматривать ее как достойный эталон монументальной скульптуры ацтеков. За образом богини в юбке из змей изоощренному глазу мексиканского исследователя открылся пластический образ основополагающих законов ацтекского мироздания.

Фигура Коатликуэ тоже монолитна и строго симметрична относительно вертикальной оси. Но это не четырехгранный столб-опора, а самостоятельная круглая скульптура, что дает основание предполагать ее назначение для постамента, открывающего круговой обзор. Не случайно силуэт статуи таков, что приобретает в зависимости от точки обзора различные и весьма определенные очертания.

Фронтально это крест с широкой вертикалью тела и короткими, тоже широкими горизонтальными выступами, образованными согнутыми в локтях руками. При взгляде сбоку монументальное тело богини могло бы вписаться в условную усеченную пирамиду. Она мысленно образуется, если провести наклонные линии от головы к ступням. Сзади грань воображаемой пирамиды проляжет по украшению в виде полукругов с подвесками, спереди — через наиболее выпуклые элементы рельефа.

Несмотря на отчетливый геометризм основных объемов и причудливое сочетание разнообразных деталей, в облике ацтекского изваяния, без сомне-

ния, угадывается еще и стилизованная человеческая фигура. Она дополняет статическую систему мировых координат, выраженную крестом и пирамидой, зримо раскрывая представление ацтекской мифологии о ключевой роли человека в поддержании динамического равновесия космических ритмов. Нынешнее Солнце, учили ацтекские жрецы, ослабеет и погибнет, как уже погибли четыре предшествующих, без регулярных жертвоприношений человеческой кровью. Для того чтобы их совершать, и были предназначены богами люди эры пятого Солнца. Не случайно они обрели жизнь лишь после того, как бог Кецалькоатль окропил фигурки, сделанные из перемолотых костей людей предыдущих эр, собственной кровью.

Каменное тело Коатликуэ отчетливо делится по горизонтали на четыре части, соответствующие членению человеческого тела. В самом низу это огромные стопы, пальцы которых вооружены мощными когтями. Выше, от коленей к поясу — юбка, сплетенная из живых змей. Еще выше — нагой женский торс, украшенный ожерельем из человеческих ладоней и сердец. И, наконец, на толстой короткой шее прочно сидит вытянутый по горизонтали объем головы. Ее образует пара обращенных друг к другу змеиних голов.

Зооморфные элементы, составляющие убранство фигуры и даже странным образом замещающие некоторые части ее человекоподобного тела, выдают зоркий глаз и твердую руку прирожденного анималиста. Грозны и великолепны эта упругая гибкость змеиних тел, покрытых сетчато-пятнистым орнаментом, этот хищный оскал клыков, эта неотвратимая хватка орлиных когтей, этот гипнотический взгляд не осененных веками глаз.

Статуя Коатликуэ поражает сочетанием реалистичности деталей с условностью целого. Отличительными особенностями скульптуры ацтеков по праву считаются обнаженность геометризированных объемов, конструктивность, компактность, внутренняя собранность форм, порождающие концентрированную напряженность образа. Это свойство в той или иной степени присуще всей древнемексиканской скульптуре. Но у представителей центральномексиканских культур, от теотиуаканцев до основателей Теночтитлана, оно, пожалуй, проявилось с наибольшей силой. Тогда как сапотекские скульпторы, к примеру, смягчали суровость своих произведений обилием деталей орнаментального характера, а тараски вообще гораздо слабее тяготели к геометризму, исповедуя куда большую свободу трактовки форм.

В мифологии Древней Мексики мир пронизан сакральностью. Видимо, потому ее искусство способно заключать сакральные понятия в конкретно-чувственный облик, а всякое внешне убедительно реалистическое изображение выступало так или иначе причастным сакральности. Реалистичность отдельных изображений или деталей у художников Централь-

ной Мексики так же неоднозначна, как и реалистичность образа в «поэзии цветов», где сквозь описание картин природы проступает миф. Только художники являли эту двойственность образа не в звучащем слове, а в красках, глине, камне. Так и каждый элемент, из которого складывается облик Коатликуэ, есть глава мифологического повествования об основах ацтекской Вселенной.

Те, кто видел статую опальной богини ацтеков поверженной, не могли не обратить внимания на гравировку, украшающую ее ступни, некогда опиравшиеся на алтарный пьедестал. Появление изображений там, где они заведомо скрыты от глаз, нельзя объяснить ничем иным, кроме сакрального назначения ацтекской скульптуры. Очевидно, таким способом гарантировалось проявление ее ритуально-магических свойств во всей полноте.

В Национальном музее Мехико хранится и другой древнемексиканский монумент, имеющий детали, явно не предназначенные для обзора. Речь идет об изображении на фигуре бога Тлалока, лежащего в характерной «позе Чак Моола», т. е. на спине, с согнутыми в локтях и коленях конечностями. На нижней, обращенной к земле, стороне его пьедестала выгравированы улитка, раковина и морская звезда, связанные в мифологии тольтеков с идеей плодородия.

В ацтекской мифологии тесно переплетались представления о земле и о круговороте жизни и смерти. Их связь в очередной раз подтверждается изображением на подошвах ног богини земли Коатликуэ. Там по-лягушечьи распластался персонаж с головой в виде черепа и клыкастыми змеиными пальцами на месте кистей рук и стоп. Из ацтекских кодексов известно, что одним из образов земли у этого народа была огромная лягушка с пастью, полной зубов, и лапами, вооруженными острыми когтями. В этом образе божество земли носило у его жрецов мужское имя — Тлалтекутли (*Tlaltecuthi*). Таким образом, в соответствии с верховным Принципом Дуальности, кроме очевидной женской ипостаси, оно наделялось и мужской.

Соответственно, бог смерти и верховный владыка преисподней Миктлантекутли (*Mictlantecuthi*) тоже получил у ацтеков женскую пару (или второе проявление своей сущности) в лице богини Миктекасиуатль (*Mictecacihuatl*). Оба эти персонажа изображались с головой-черепом. Очевидно, в облике существа, сочетающего отличительные черты богов производительных сил и богов смерти, способом косвенным, но понятным посвященным в мифологию, отражен всеобъемлющий характер Принципа Дуальности.

С каждого пальца когтистой лапы Коатликуэ пристально смотрит по каменному глазу. Такие же глаза высечены ваятелем на плечах богини и на фалангах пальцев ее верхних конечностей. Причем кисти этих рук имеют форму змеиных голов — совсем как стилизованные точно таким же обра-

зом «конечности» персонажа на ее ступнях и раскинутые в стороны руки пятого Солнца в центре календарного камня. Глаза, выгравированные в местах, соответствующих суставам, раскрывают связь образа Коатликуэ с космогоническими представлениями ее творцов. Как они считали, мир был сотворен из тела хтонической рептилии: «Это было громадное чудовище, полное глаз и ртов во всех своих сочленениях. В каждом из суставов, соединявших его тело, было у него по рту, и этими бесчисленными ртами оно кусалось, подобно дикому зверю. Мир полон воды, происхождения которой не знает никто. По этой воде металось в беспорядке огромное чудовище — земля. Увидев его, боги сказали друг другу: Следует придать земле должную форму. И превратились они в двух небывалой величины змей. Одна змея охватила чудовище от правой его руки до левой ноги, а другая, в которую превратился второй бог, перехватила ее от левой руки до правой ноги. И переплетя ее таким образом, они сжали, сдавили, стиснули ее так крепко и так жестоко, что в конце концов она лопнула пополам. И тогда они подняли ее нижнюю часть, и сделали из нее Небо; опустили ее верхнюю часть, и создали Землю... Это чудовище и есть та самая богиня, которая иногда плачет ночами, возжаждая в пищу человеческих сердец, и не желает замолкать, пока ей их не поднесут, и не желает производить плодов, пока ее не насытят человеческой кровью»²⁷.

Орлиные лапы богини земли соответствуют описанию ее облика в гимне богине Сиуакоатль, где она как покровительница жатвы и войны именуется «орлицей Киластли»²⁸.

Значение имени Сиуакоатль — Женщина-змея или Змея-самка — в очередной раз подтверждается деталями облика базальтовой богини. Иллюстрируя представление о бинарности всего сущего, когти орлиных лап каменной богини по внешнему виду соотносимы и со змеиными клыками. Так снова выступает наружу образное родство двух ацтекских монументов, найденных рядом с небольшим временным интервалом: ведь клыки в змеиных пастьях солярного божества тоже могут быть трактованы одновременно как когти его орлиной ипостаси.

Богине Сиуакоатль было присуще и воинское, как традиционно принято считать, мужское начало. Исходя из этого, Х. Фернандес трактует толстую змею, тело которой свисает спереди меж орлиных лап богини, как фаллический символ. Но и женщина-роженица по ацтекской мифологии соотносилась с воином, берущим пленника. Поэтому ее было принято величать Куаусиуатль — Женщина-орлица и Йаосиуатль (*Yaocihuatl*) — Воительница.

²⁷ Garibay A. M. K. *Epica náhuatl México*, 1945 P. 3 y s

²⁸ *Codice Matritense de la Real Academia de la Historia* / Ed. F. del Paso y Froncosos. Madrid, 1907. Vol. VII, f. 278 r

На аспект Коатликуэ как богини-роженицы, матери Солнца, указывает черепашья голова, лежащая между теми когтями лап, которые обращены назад. Атрибутом богини благополучных родов Айопечтли (*Ayopēchtlī*) была черепаха, служившая ей сиденьем. Среди гимнов, собранных Б. де Саагуном, есть и песнь в честь восседающей на черепахе покровительницы акта рождения:

*В доме богини, что восседает на черепахе,
беременная женщина разрешилась младенцем.
Туда, где дом с сиденьем-черепахой, спускается она,
Выносит на свет жемчужину, драгоценное птичье перо.
<...>
Иди сюда, иди!
Иди сюда, о ты,
Новорожденное дитя, иди сюда!*²⁹

На изображение фаллического змея и на голову черепахи ниспадает бахрома юбки, сделанная из перьев и раковин. Подвески эти знаменуют взаимодействие тепла и влаги, необходимое, считали ацтеки, как для прорастания семени в земле, так и для зарождения жизни в лоне женщины. Солнечное тепло символически обозначают орлиные перья, принадлежащие Уицилопочтли. Одновременно они и мужская воинская символика:

*Орлиные перья ваше убранство,
О те, кто храбр на войне,
Они ваше убранство!*³⁰

Подвески в виде раковин украшали подола женских рубах-уипилей и ритмично постукивали при ходьбе. По своему ритуальному назначению они соответствовали бубенцам на воспетом в гимне посохе богини-орлицы:

*Кукуруза — на священном поле,
Богиня опирается на свой посох с колокольчиками*³¹.

Таким образом, символика самой нижней части скульптуры повествует о первичном хаосе, предшествовавшем сотворению мира, о великой богине — матери и воительнице, о ритуалах аграрной магии, направленных на возрождение жизни. И, конечно, о Принципе Дуальности, в соответствии с которым противостоят друг другу и сосуществуют в нерасчленимом единстве противоположности: тепло и влага, женщина и мужчина, рождение и смерть.

²⁹ Цит. по: *Fernández J. Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. P. 228. Пер. на исп. яз. А. Селера.

³⁰ Цит. по: *Fernández J. Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*. P. 225. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.

³¹ *Códice Matritense de la Real Academia de la Historia*. Vol. VII, f. 278 r.

Знаменитая юбка из змей, по которой статуя и была опознана как изваяние богини Коатликуэ, образует следующий горизонтальный ярус. Змея (или змей) присутствует едва ли не в любой мифологической системе мироздания, созданной народами глубокой Древности, и «переползает» оттуда в образные анналы мировых религий. Змея, свернувшаяся кольцом, держит в своих объятиях не только священный календарь древних мексиканцев. Индуисты считают, что границы их храмов, метафор мироздания, охраняет движущийся вокруг них Великий змей Ананта (он же — Шеша). По мусульманскому преданию, место постройки храма Каабы указала Ибрагиму свернувшаяся кольцом змея.

Змеиная юбка мексиканской богини имеет еще и пояс из двух змей. Их толстые тела покрыты геометрическим орнаментом в виде сетки, в ячейки которой вписаны просверленные диски-чальчиуитли. С орнаментальным мотивом в виде ячеек, имеющих в центре точки, очень древним и широко распространенным, принято связывать идею плодородия³². Такое истолкование названного мотива и его усложненных вариантов подтверждается и примерами из искусства Центральной Мексики. Гигантскую сеть набросил теотиуаканский художник на стену одной из построек архитектурного комплекса Атетелко. Он сплел ее из тел огромных змей, а в ромбовидные ячейки вписал фигуры жрецов-сеятелей с ритуальными жезлами.

Пояс из пары толстых змей, чьи головы свисают спереди до подола юбки, делит статую ровно пополам. Вероятно, это те самые «небывалой величины змеи», которые в ацтекском мифе о сотворении мира стиснули и перекрутили тело хтонического чудовища, чтобы, порвав его, создать из половин небо и землю.

Спереди и сзади на поясе змеиной юбки укреплены наподобие пряжек человеческие черепа. Камённые или натуральные, искусно покрытые инкрустацией черепа представляют собой типичные образцы ацтекской пластики. Выпуклые круглые глаза из перламутра и камня, вставленные в углубления мертвых глазниц, блестят, как живые. Выпуклость этих по-змеиному круглых глаз делает их взгляд гипнотическим. Образ «живой смерти» страшит и завораживает своей внутренней противоречивостью.

В системе понятий ацтекской мифологии мертвые черепа с живыми глазами есть запечатленная идея вечного круговорота бытия. Зрячие черепа на поясе Коатликуэ могут быть изображениями бога смерти Миктлантекутли и его женской «второй половины» или ипостаси. Если так, то символика юбки из змей должна иметь прямое отношение к царству мертвых.

³² Рыбаков Б. А. Язычество древних славян М.: Наука, 1994. С. 182.

В Миктлан опускаются, чтобы вернуться, Солнце, Луна и звезды. Поэтому светила ночи и дня тоже представлены в ярусе, соответствующем змеиной юбке. На пряжке в виде черепа, расположенной сзади, держатся два ряда подвесок в виде косичек с витыми раковинами на концах. Всего таких косичек тринадцать: шесть в верхнем и семь в нижнем ряду. Их число, по проницательному предположению Х. Фернандеса, напоминает о календарном имени «тринадцать-орел», под которым богиня земли фигурирует в известном гимне Сиуакоатль. Не случайно и разделение их на два уровня, считает тот же исследователь. Вероятно, это аллюзия на астральный миф, повествующий о сражении богов ночного неба с утренним солнцем. В нем повествуется о том, что боги-звезды бились со своим новорожденным братом Уицилопочтли двумя отрядами — «воинов Севера» и «воинов Юга».

На каждый ряд плетеных подвесок наложено по половине диска, как бы собранной из мелких перышек и украшенной понизу другой подвеской из двух широких и длинных орлиных перьев. Это щит Уицилопочтли, представленный здесь разделенным пополам. В данном случае он не только атрибут бога Солнца и войны. Ведь, согласно тому же мифу, Коатликуэ произвела на свет Уицилопочтли на щите из перьев, послужившем субститутом черепахового трона покровительницы благополучных родов.

Сплетенную из змей юбку богини Х. Фернандес называет в своем эссе о Коатликуэ образом человеческого рода. Если земля — мать людей и богов, замечает мексиканский ученый, то мы вправе предположить, что переплетающиеся змеи юбки символизируют людей, которые зависят (буквально: *de-penden* — за-висят) от двух божественных змей, образующих пояс богини. Не оспаривая в общих чертах предположения тонкого исследователя, рискнем все же уточнить, что речь, пожалуй, следует вести не о людях вообще, а об их мифических предках.

В самом деле, змеи обитают в каменных расщелинах и пещерах, как и предки, обитающие, согласно верованиям древних мексиканцев, в недрах священных гор. Ацтеки чтили память о легендарных Семи пещерах, в незапамятные времена оставленных их народом где-то на севере. А миштеки, культуре которых многим обязана культура науа, верили, что их праотцы и праматери когда-то поднялись на поверхность земли из чрева горы. Поэтому они хоронили своих покойников в пещере высокой горы Чалкатонанго.

Добавим от себя, что сплетение змей, образующих юбку, могло содержать и аллюзию на круговорот сезонов, в частности на весеннее пробуждение производительных сил природы. Тем более что для обитателя долины, окруженной горами, юбка, сплетенная из змей, имела своего рода наглядный природный прототип. И до сих пор, как во времена ацтеков, змеи, обитающие в пещерах и трещинах мексиканских гор, по весне буквально потоками сплетающихся тел устремляются наружу, чтобы помять кожу и продолжить род.

Помимо наглядной чисто природной аналогии с напористыми внешними водами, живой поток гибких тел приводит на память и ритуально-мифологическую аналогию. Вспомним о ночном путешествии Солнца на плоту из змей. Не случайно светило проделывает свой путь к возрождению, лежащий в недрах земли, на плоту, так похожем на ткань юбки, в которую облачена его мать Коатликуэ³³.

Юбка из змей и пояс с его украшениями повествуют о круговороте жизни и смерти, о чередовании ночи и дня, о сотворении земли, о появлении из ее недр светил и человеческого рода. И, конечно, опять о войне как способе поддержания динамического равновесия.

На связь военного и производительного аспектов указывают и рельефы следующего из уровней, на которые членится по горизонтали статуя Коатликуэ. По аналогии с человеческим телом, этот ярус соответствует грудной клетке каменной фигуры. При взгляде спереди очевидно, что он представляет собой обнаженный женский торс. Х. Фернандес обращает внимание на то, что облегающая его кожа выглядит не собственной кожей богини, а чужой, надетой на нее. Такое впечатление возникает, поскольку объем торса отделен от объемов головы и пояса из змей четко прочерченными горизонтальными углублениями.

Ацтекский ритуал облачения в кожу женщины, принесенной в жертву, происходил на празднестве бога Шипе-Тотека, в сезон весеннего пробуждения природы. Календарный праздник в честь сына Земли и Солнца имел «дионисийские» черты, роднящие этого ацтекского бога с другими умирающими и воскресающими божествами Древности³⁴. Шипе-Тотек почитался также под именем Сентеотля как храбрый воин. В этом воплощении его считали сыном Уицилопочтли и богини земли в образе Тласольтеотль, покровительницы плотского влечения. Считалось, что Сентеотль в облике зерна маиса умирал жертвенной смертью каждую весну, чтобы после погребения восстать к новой жизни в виде молодого ростка.

Предполагаемая кожа жертвы, в которую облачена Коатликуэ, контурами напоминает силуэт бабочки с распростертыми крыльями. Интересно, что в пантеоне ацтеков была богиня Итцпапалотль (*Itzpapálotl*) — «Обсидиановая бабочка»:

*Она наша мать, Обсидиановая Бабочка!
О, поглядим на нее!
На Девяти Равнинах
Насытилась она сердцами оленей.
Она наша мать, Владычица Земли*³⁵.

³³ См гл IV, § 1

³⁴ Westheim P. Arte antiguo de México P 79

³⁵ Canto a la madre de los dioses Garybay A M K Veinte himnos sacros de los nahuas Mexico, 1958 P 68

Ацтеки изображали Итцпапалотль, как и Коатликуэ, с орлиными лапами. Они говорили, что когда она им являлась, «они видели лишь лапы, подобные орлиным»³⁶.

Рельеф в виде распластанной бабочки, очень похожий на ритуальное облачение Коатликуэ, несут на груди воины-атланты Толлана. Это обстоятельство дает основание предположить, что культ богини-бабочки ацтеки унаследовали от тольтеков как представителей той же, что и они сами, этнической группы науа и своих предшественников в Центральной Мексике.

Судя по тому, что в состав имени богини на языке науатль, общем для тольтеков и ацтеков, входит название ножа для жертвоприношений (*itzli*), у тех и других с ее образом связывались представления о смерти на алтаре. А рельеф в виде бабочки на груди тольтекских атлантов может указывать на жертвенный смысл гибели воина на поле брани или пленника на алтаре.

В мифологии народов Центральной Мексики просматривается и связь бабочек с представлениями о загробном мире. Бабочки порхают в раю Тлалока (см. роспись Тепантитлы), о них упоминается в заклинании, обращенном к умершему. Ацтеки не могли не замечать, что металлический отлив крыльев делает бабочек похожими на колибри, таких же маленьких и ярких пернатых двойников Уицилопочтли. С учетом этого обстоятельства абрис специфического ритуального одеяния Коатликуэ мог напоминать им о ее воинственном сыне. Не случайно орнаментом в виде бабочек украшались изображения огненных змеев, поддерживающих Солнце в дневном небе. Не могло остаться без внимания в мифологии и искусстве ацтеков и тяготение бабочек к цветам, в поэзии науа образно воплощающих представления о человеческой жизни и смерти.

Ожерелье, которое свисает на грудь богини, собрано из двух пар раскрытых ладоней и двух пар человеческих сердец. Две нижние ладони бережно придерживают пряжку пояса, сделанную в виде зрячего черепа. Изображение разведенных ладоней, с которых падают тяжелые капли влаги, как и изображения сердец, истекающих такими же тяжелыми каплями, широко распространены в искусстве Центральной Мексики. Этот мотив связан с мифологическими представлениями о плодородии и с ритуалами, призванными его гарантировать. Очень часто встречается он в живописи Теотиуакана.

Ожерелье из ладоней и сердец или из ладоней и черепов в изобразительном искусстве ацтеков было атрибутом богинь, обладавших амбивалентными — производительными и военными — функциями. Такое же нагрудное украшение, как и большая каменная статуя, имеет ее уменьшенный вариант, хранящийся в Национальном музее антропологии (Ме-

³⁶ *Fernández J* Coatlicue Estética del arte indígena antiguo P 226

хико) и называемый обычно Йолотликуэ (от ацтекского *yolli* — сердце). Ожерелье в виде раскрытых ладоней, между которыми покоится череп, носят также ацтекские богини Сиуатетео (*Cihuateteo*). В них превращались женщины, умершие родами. Их духи принимали на небесах эстафету от духов павших воинов, чтобы сопровождать Солнце от зенита к закату, месту его ежевечерней смерти, за которой следовало возрождение.

В сочетании с пряжкой в виде черепа на поясе ожерелье Коатликуэ напоминает о высшем мифологическом смысле «цветочной войны». Правители Теночтитлана широко использовали мифологему «цветочной войны» на практике в качестве обоснования своей властной экспансии на земли соседей. Однако тот факт, что соответствующий ей кровавый ритуал отражен уже в искусстве тольтекских завоевателей Юкатана, свидетельствует в пользу ее более древнего происхождения³⁷. Очевидно, мифологическое обоснование войны и связанных с ней человеческих жертвоприношений, ставшее прообразом доктрины ацтекской воинской аристократии, освящало уже продвижение тольтекских племен во владения юкатанских городов-государств.

Итак, очевидно, что третий ярус скульптуры несет информацию о смысле земного существования человеческого рода. Атрибут культа Шипе-Тотека в виде человеческой кожи напоминает о циклическом характере времени, будь то космические циклы, ежегодный круговорот сезонов или жизнь и смерть отдельных существ. Ожерелье из ладоней и черепов повествует о миссии человечества, возложенной на него богами. Ее исполнение требует крови и самой жизни человека. Но, исполняя ее, он действует в согласии с верховным принципом бытия и тем самым обретает подлинный смысл существования.

В том же ярусе плотно прижаты к торсу согнутые в локтях руки Коатликуэ. Над запястьями, перехваченными браслетами, вместо обычных кистей рук вздымаются змеиные головы. Они пристально глядят перед собой круглыми глазами, а из приоткрытых клыкастых пастей свисают длинные раздвоенные языки. Змеиная кожа и здесь разрисована таким же узором из ромбов и дисков, как и у мифологических рептилий, опоясавших посередине фигуру богини.

Если юбка из змей, по смыслу связанных с ними мифологем, соответствует лону земли и предкам людей, а торс — среднему миру, где обитает человечество текущей эры, то воздетые «кулаки» богини располагаются как бы на линии соприкосновения земли с небом. То есть их положение соответствует горизонту как месту рождения и смерти светил. Раскрывая астральную семантику этой пары змеиных голов, Х. Фернандес соотносит их с планетой Венера. Действительно, в виде вечерней и утренней звезд

³⁷ Рус А. Народ майя М., 1986 С. 209

она восходит на двух противоположных сторонах горизонта, отмечая начало и конец дневного пути Солнца.

Мифологическими соответствиями этого весьма почитаемого в мифологии ацтеков двуликого небесного тела были Кецалькоатль и его близнец Шолотль. Оба они фигурируют в мифе о сотворении пятого Солнца. Его появлению на небесах предшествовало сожжение Шолотля в ритуальном костре, уже успевшем поглотить всех прочих богов оконченной эры. Венера считалась и одним из воплощений Кецалькоатля. Напомним, что, согласно преданию об уходе состарившегося владыки Толлана в страну Тлиллан-Тлапаллан и его добровольной смерти на погребальном костре, в яркую звезду, видную на горизонте, превратилось его уцелевшее среди пепла сердце.

На том уровне, где над объемом торса вырастает объем головы статуи, высечен узкий желоб. Внутри него тянется полоса из чальчиутлей. Ими ацтеки обозначали всякую животворящую влагу, но драгоценнейшей ее разновидностью, согласно их мифологии, считалась человеческая кровь. Желоб вокруг шеи подобен следу ритуального ножа, отсекающего голову жертвы от тела. Согласно космологической семантике статуи, кровавая полоса пролегла там, где протянулась линия горизонта с обоими воплощениями Венеры на ее противоположных сторонах. Над ней подобно хлынувшим ввысь потокам крови вздымаются могучие шеи двух змей, чьи обращенные друг к другу пасти, смыкаясь, образуют вытянутый по горизонтали объем головы.

Эти два самых величественных змея по своему композиционному положению над символической линией горизонта соответствуют двум огненным змеям шиукоатлям, которые несут дневное светило от восхода к закату. Чальчиутли, высеченные на их телах и в желобе-шраме, несут память о кровопролитном сражении, разразившемся сразу после рождения младшего сына Коатликуэ. Миф гласит, что первой жертвой Уицилопочтли стала его сестра, богиня Луны Койольшауки, обезглавленная братом.

Возможно, именно этот мифологический эпизод ритуально воспроизводился в Теночтитлане на празднике в месяц *tititl*, 17-й по солнечному календарю. Он посвящался богине, носившей имя Ильяматекутли (*Illamatecuhli*) — Владычица-старуха или *Tona (Tonantzin)* — «Наша мать».

Обращает на себя внимание сочетание имен, указывающих на качества, в реальной жизни, как правило, несовместимые — старость и материнство. Не сочетаемых в жизни, но не в изобразительном искусстве ацтеков, одним из «фирменных знаков» которого как раз и являются скульптурные изображения рожающих старух. Физиологический натурализм этих изваяний производит отталкивающее впечатление и сам по себе, и в сравнении с обаятельной неуклюжестью глиняных «мадонн» мексиканской Архаики.

Но с их помощью ацтекский ваятель на языке искусства эпохи мирового древа запечатлевает не что иное, как один из ликов основополагающего для мировоззрения людей этой эпохи Принципа Дуальности. Так художник создает парадоксальный образ единства несовместимого, кровной взаимосвязи жизни и смерти, неразрывности прошлого и будущего.

Голова статуи Коатликуэ сплюснута по вертикали и сильно вытянута по горизонтали. Шириною равная ширине плеч, она образована двумя повернутыми друг к другу профилями змей. При взгляде анфас у богини ацтеков, как у римского Януса, оказываются два одинаковых лица, обращенных в противоположные стороны. Но ацтекский образ далек от внешнего благообразия античного. Пара хищных профилей, тесно смыкаясь, образует чудовищного вида лики. Вперед и назад обращено по паре пронзительных змеиных глаз. Каждая из широко растянутых пастей приоткрыта и грозно шершится двумя парами острых изогнутых клыков. Между ними высовываются, словно ощупывая воздух, гибкие раздвоенные языки.

Таковыми же двумя одинаковыми масками с широкими ртами и круглыми глазами на празднестве в месяц тититль в Теночтитлане закрывали лицо и затылок женщины, предназначенной в жертву. Перед этим ее наряжали в белую рубашу-уипиль, уподобляя ацтекской богине Сиуакоатль. Такая же белая рубаша была у ацтеков принадлежностью других позднейших ипостасей Великой матери архаической Древности, включая богиню в юбке из змей Коатликуэ, богиню-орлицу Киластли, богиню-мать Тонантин и Владычицу-старуху Ильяматекутли. По подолу кожаной юбки-энагуа, в которую облачали жертву, шла бахрома с подвесками из раковин, куда были вставлены пучки перьев. Такое украшение обрамляет и подол юбки статуи Коатликуэ, ниспадая на ее орлиные лапы.

Грозный лик богини, образованный слиянием двух змеиных профилей, соответствует словам из гимна:

*Орлица, орлица Киластли,
Ее лицо выкрашено змеиной кровью* ³⁸

Изображение могучей птицы со змеей в когтях соответствует ацтекской идеограмме, обозначающей город Теночтитлан. Сочетание примет орла и змеи, которое настойчиво использует и создатель статуи, содержит космологический ориентир, отсылающий к мифологическому значению этих животных, а именно к их противоположности относительно земли как «среднего мира». Обычно птица соотносится с небом, т. е. верхним миром, а змея — с преисподней, миром нижним. Но ведь Принцип Дуальности предусматривает наличие инверсии Низринувшийся за горизонт орел — ночное солнце — означает нижний мир, в котором оно преобразается в ягуара.

³⁸ Codice Matritense de la Real Academia de la Historia Vol 6, f 74 v

А змеи, взмывая ввысь, становятся проводниками дневного солнца. Из двух самых величественных змей ацтекский мастер составил голову Коатликуэ. А в самом низу статуи он поместил атрибутику, связанную с образом солнечного орла — Уицилопочтли. Так средствами своего искусства художник еще раз подчеркнул всепроникающий характер Принципа Дуальности.

Статуя, именуемая «большой Коатликуэ», в сущности есть нечто большее, чем просто изображение женского божества Земли. Образ, созданный ацтекским ваятелем, обретает полноту прочтения только в контекстуальной связи с образами других божеств ацтекского пантеона. Этот мифологический контекст создается сочетанием их атрибутов.

Образ Коатликуэ есть прежде всего наглядное воплощение понятия *xochiyayotl* — «цветочная война», центрального в мировоззрении ацтекской воинской аристократии. Ничего иного нельзя и ожидать от произведения сакрального искусства, которое, судя по всему, составляло элемент убранства главного храма Теночтитлана, твердыни ацтекского духа. Статуя богини Коатликуэ — грозный и торжественный гимн войне как основополагающему закону мироздания.

Однако, рассуждая о воинской доктрине древних мексиканцев, нельзя забывать, что трактовать понятие «война» в данном случае следует, всегда помня о его неразрывной связи с понятием «производительность»: не напрасно на мифологическом языке ацтеков отождествлялись фигуры воина и роженицы. В конечном итоге, война понималась ацтеками как способ самоосуществления Принципа Дуальности, она была выражением его самой сокровенной сути. Нечто подобное, видимо, имел в виду Гераклит из Эфеса, когда называл войну первопричиной всех вещей. Показательно, что понятие «сакральная война» в пиктографической письменности ацтеков передавалось знаком *atl-tlachinolli*, буквально означавшим «вода-огонь» (в другой интерпретации — «сожженная вода»). Понятие «война» трактовалось ими, можно сказать, на натурфилософский лад.

Из этого ясно, почему так обильна в ацтекском сакральном искусстве символика, утверждающая космологический смысл войны. В системе взаимосвязей, которые образно воплощает статуя Коатликуэ, «цветочная война» с последующим ритуальным пролитием крови пленников на камне-алтаре предстает осуществлением истинного предназначения человека.

В художественном сознании ацтеков, до конца кровно связанном с мифологией, не успели зародиться образы героев-богоборцев. Во всяком случае, в уцелевших памятниках древнемексиканской словесности отсутствуют сюжеты, где просматривалось бы то трагическое осознание неразрешимости конфликта между предначертанностью человеческой судьбы и «волей к героической активности», что так свойственно Античности³⁹.

³⁹ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987. С. 97.

В любых своих действиях представитель ацтекской цивилизации был связан ритуальной регламентацией. Его мироощущение основывалось на осознании своей нерасторжимой связи с непрерываемыми законами природы и социума, мыслившегося как организованный по тем же законам. В рамках мифологической картины мира такое положение вещей выступало как естественное проявление высшего принципа бытия.

Статуя Коатликуэ соединяет в себе весь репертуар древнемексиканского искусства. Условные знаки сочетаются в ней с многочисленными элементами анималистики, образуя в совокупности стилизованное подобие человеческой фигуры. Ее антропоморфизм заслонен, однако, обилием черт, имеющих прямое отношение к хищным представителям животного мира. Совокупность когтей, клыков, немигающих змеиных глаз и, кажется, шевелящихся, извивающихся змеиных тел создает зловещее впечатление исходящей от богини угрозы. К тому же все эти анималистические элементы при их великолепной достоверности сочетаются между собой небывалым в природе сверхъестественным способом. Они организованы в единство не по логике живого организма. Их связывает логика мифа, в согласии с которой из провалов глазниц мертвой головы и даже из суставов тела могут смотреть живые глаза, а из основания шеи и запястий вырастать змеи. Странное целое, сложенное из естественных элементов противоестественным образом, производит впечатление одновременно отталкивающее и завораживающее.

Тяжеловесная статичность ацтекских монументов несет в себе идею стабильной упорядоченности мироздания в сочетании с динамическим образом вечного обновления. В полном соответствии с мифологической концепцией времени, движение здесь носит циклический характер. Оно представляется вечным возвращением на круги своя. Согласно мифам, отраженным в эпосе и поэзии мексиканцев, пятое Солнце будет свершать свой круговорот до той поры, пока Оmeteotль, причина и творец всего сущего, не «пресытится» нынешним миром:

*Там, в глубине небес, ты творишь свои замыслы.
На все твоя воля: что будет, когда ты пресытишься нами
И скроешь от нас
славу свою и величье здесь, на земле?*⁴⁰

В песне, сложенной Нецауалкойотлем, смирению перед мировым законом сопутствует человеческая грусть. Размышления правителя Тескоко о вечном круговороте и бренности бытия, созвучные интонации библейской книги Екклесиаста, обнаруживают предпосылку превращения ритуальной поэзии в лирику с ее художественной рефлексией.

⁴⁰ *Nezahualcoyotl. Dolor y amistad // Ms. Cantares mexicanos, f. 13 r y v. Цит. по: Martínez J. L. Nezahualcoyotl, vida y obra. P. 205. Пер. на исп. яз. А. М. Гарибая.*

Но в монументальной скульптуре древних мексиканцев, проникнутой духом сакральной войны, бесполезно искать отзвуков чего-то подобного. Так же тщетно искать в ней красоты в нынешнем общепринятом смысле. Ее специфическая поэтика сродни поэтике воинственного ритуального песнопения. Ее специфическая красота, predeterminedенная местом и временем ее существования, заключается в точном соответствии идее, которую она несет в себе. Здесь переливаются друг в друга, взаимодействуют образы жизни и смерти, здесь царит идея неразрывной связи и преходящего характера всего сущего: людей, богов, мироздания



ПОСЛЕСЛОВИЕ

Одним из следствий великих географических открытий, совершенных человечеством на заре Нового времени, стало распространение на землях Америки культуры европейского Запада. Открытием и завоеванием «Американских Индий» оно продолжило движение по пути, на котором отдельные очаги цивилизации, разделенные непреодолимыми ранее пространствами, становились частью единой ойкумены, а их культуры вливались в единый поток культуры человечества

Шестнадцатый век в Новом Свете — век гибели великих индейских цивилизаций и зарождения той историко-культурной общности, которую потом назовут Латинской Америкой. В Западной Европе это было столетие перелома от позднего Средневековья к преддверию Нового времени, период последних высочайших взлетов ренессансного духа и борьбы гуманистов против пережившей себя схоластики, время Реформации и Контрреформации. На арене европейской истории это было время противостояния мировой империи Габсбургов и поднимающихся национальных государств.

Вслед за людьми меча, утверждавшими на завоеванных землях власть испанской короны, шли люди креста, христианские миссионеры, чьей целью была «духовная Конкиста». Вместе с наиболее образованными и свободолюбившими из них в Новый Свет проникла христианская гуманистическая утопия. «Философия Христа», проповедовавшаяся Эразмом Роттердамским, провозглашала необходимость возврата к уравнительным идеалам раннего христианства. Ее сторонникам, облаченным в монашеские сутаны, Америка виделась той обетованной землей, на которой христианству суждено подать зараженной духом стяжательства и погрязшей в религиозной распри Европе пример возвращения к утраченной чистоте нравов апостольских времен.

На рубеже XV–XVI вв. одним из самых влиятельных очагов гуманистической мысли в Европе был Саламанкский университет. Отсюда по Испании и за ее пределы распространялись идеи равенства в Боге всей Христовой паствы. Отсюда эразмианская гуманистическая утопия шагнула в Новый Свет.

Доминиканец Б. де Лас Касас, один из питомцев Саламанки, затем военный капеллан, а позже епископ мексиканского штата Чьяпас и горячий защитник прав индейцев, противопоставлял нестяжательство своей паствы, не познавшей частнособственнических страстей, «алчному человеку» Европы. Осуждая насилие над индейцами, чинимое колонизаторами под предлогом борьбы с язычеством, он призывал европейцев вспомнить об отягощающих их собственную совесть многочисленных грехах и об идолопоклонническом прошлом их предков, когда-то не знавших христианства. В своих подзащитных он, на гуманистический лад, видел «природных христиан», по причине горького стечения обстоятельств сохранивших лишь крупинцы истинной веры, исходно дарованной Богом всему человеческому роду. Но и эти ничтожные крупинцы для него и его единомышленников выступали залогом будущего торжества обновленного христианства на свежообретенной земле.

Миссионеры, внушавшие туземцам постулаты новой веры, неизбежно были вынуждены обращаться к образам и понятиям, бытовавшим в индейской культуре. В поисках следов «неполного откровения», затемненно-го предрассудками язычества, они мужественно прорубались сквозь девственный лес изощренной языческой символики.

Францисканец Б. де Саагун, тоже воспитанник Саламанки, со скрупулезностью этнографа описывая обряды и верования мексиканских индейцев, находил соответствующие им параллели в язычестве Старого Света. В предисловии к обессмертившей его имя «Всеобщей истории дел Новой Испании» он не только отыскивает соответствия персонажам мексиканского пантеона на Олимпе, но дерзает сравнивать индейское празднество обновления природы, посвященное Тескатлипоке, с христианской Пасхой.

Доминиканец Д. Дуран так вспоминал о своем труде, положенном на постижение смысла религиозных гимнов и песен индейцев, дабы очистить его от языческих заблуждений и поднять до христианских высот: «Все здешние песни составлены из метафор столь темных, что вряд ли возможно их понять, не изучив прежде со всем возможным тщанием и не обсудив, беседа, их содержание, дабы вникнуть в него. Я задался целью внимательнейшим образом вслушиваться в то, что они поют, во все те слова и метафорические выражения, которые казались мне сущим вздором; и вот теперь, после моих бесед и сравнений, они зазвучали дивными

притчами; сказанное касается как священных песен, которые они теперь слагают, так и песен мирских, сочиняемых ими»¹.

Процессу распространения христианства на языческую периферию всегда сопутствовало усвоение и переосмысление христианским искусством чужеродных изобразительных мотивов. Поэтому, когда пришла пора возводить на развалинах святилищ «ацтекской империи» христианские храмы, на их стенах нашлось место и мотивам, известным индейцам, но истолкованным на новый лад. Так появлялись каменные рельефы в виде цветков агавы, прежде почитавшихся мексиканцами как атрибут богини пульке. Изображения стигматов святого Франциска, сотворенные усилиями камнереза-индейца, оказывались похожими на привычные его глазу символы жертвенной крови. В росписях первых на мексиканской земле церковей традиционные для репертуара христианского искусства образы соседствовали с орлами и ягуарами, ацтекская символика которых еще не успела забыться.

Тем не менее диалог двух культур, последовавший за трагической для индейцев встречей, велся не на равных. Победенные были стороной, находившейся в подчиненном и подконтрольном положении. После того как мифологическая система, служившая стержнем творчества индейских художников, оказалась вне закона, его образы перестали быть взаимосвязанными частями прежнего идейно-художественного целого. Сакральное изобразительное искусство индейцев, утратив мировоззренческое ядро, сошло с исторической сцены.

Во второй половине XVI в. эпоха Конкисты сменилась эпохой Колонии. Испанскому абсолютизму удалось пресечь, заодно с остатками средневековых вольностей в метрополии, притязания на автономию как со стороны конкистадоров и их потомков, так и со стороны индейской знати. В Мексике подверглись репрессиям обвиненные в сепаратистском заговоре сыновья Э. Кортеса — креол и метис; в Перу с казнью Тупак Амару I перестал существовать последний островок инкской государственности. Тогда же католическая церковь, вынужденная отстаивать свои позиции перед лицом наступающей Реформации, подвела черту под экспериментами клириков-гуманистов, чреватými, по мнению ее иерархов, «индо-христианскими ересями». Распоряжением Совета по делам Индий рукописи «Всеобщей истории» Саагуна были направлены на экспертизу. Рабочие материалы книги, выполненные на ацтекском и испанском языках, были заперты в архивах Ватикана. Художественные элементы индейского происхождения в церковном искусстве колонии попали под запрет.

¹ *Duran D* Historia de las Indias de Nueva España T I Cap XXI, 39 P 195

Почти в то же самое время, в 1554 г., Ф. Сервантес де Саласар, первый историк столицы Новой Испании, ректор только что основанного университета Мехико, в одном из своих сочинений впервые употребил этноним «мексиканец» как самоназвание всех уроженцев колонии, вне зависимости от их происхождения и цвета кожи. Это был своего рода манифест новой национальной общности. Ее художественная культура, хотя с первых своих шагов и обнаружила своеобразный местный акцент, зарождалась и развивалась в европейской системе стилистических координат.

Вместе с тем новый народ, унаследовавший кровь аборигенов и пришельцев, обнаружил и пронес сквозь века мироощущение, корни которого уходят глубоко в местную, индейскую почву. Соприкоснувшись с реликтами европейского языческого сознания, не вытесненными христианством, оно слилось с ними в феномене специфической народной религиозности. Индейское начало продолжило свое бытие в обычаях и праздниках современных мексиканцев, особенно в обрядности знаменитого «Дня мертвых», когда христианский поминальный ритуал перерастает в подобие языческого единения ушедших и живущих поколений. Связанные с этим специфическим карнавалом типичные образцы народного изобразительного искусства вдохновлены идеей круговорота жизни и смерти, которой проникнута мифология древних мексиканцев. Достаточно вспомнить о знаменитых калаверас, изображениях живых скелетов, непревзойденным мастером которых был Х. Гвадалупе Посада (1851–1913).

В профессиональной художественной среде Новой Испании, а затем и независимой Мексики интерес к ее доколониальному прошлому долгое время ограничивался использованием отдельных мотивов и образов из арсенала истории и мифологии. Археологические и этнографические экспедиции пополняли музейные коллекции образцами индейского искусства, но статус художественных произведений эти находки обрели лишь в начале XX в.

Причиной тому стало возрождение интереса к мифу, наметившееся тогда в европейской культуре. В этом контексте авангардисты расширили прежнее представление о художественности, совершив открытие древнего и традиционного искусства как эстетического феномена. В 1907–1908 гг. П. Пикассо первым заговорил об изумительной красоте африканской скульптуры. Для него и его единомышленников искусство Африки и Океании стало ключом к новым принципам построения художественной формы — не с опорой на натуру, а на основе свободного сочетания объемов.

Европейские авангардисты рвались за рамки привычной эстетики, к новым принципам построения художественной формы, к выразительности

без имитации. Их поиски воодушевляли молодых мексиканских коллег, живших рядом с ними. В барселонском манифесте (1921), обращенном к молодым художникам всей Латинской Америки, Д. Ривера и Д. Сикейрос провозгласили намерение соединить достоинства древнего искусства ее коренных народов с новейшими открытиями европейцев. «Жалким археологическим потугам» национальной академической живописи они противопоставляли желание постичь внутренний конструктивный дух, особую синтезирующую энергию индейского искусства.

От постижения смысла древних изобразительных форм мексиканские новаторы шли к постижению драматической сути мифологического мировоззрения своих индейских предков. Не пластические и не сюжетные «цитаты», а в гораздо большей степени поэтичная и суровая мифология ацтеков как таковая окрасила в присущие ей тона их лучшие творения. Парадокс, но едва ли не ярчайшим образом сказалось наследие ацтекской культуры в графике и живописи Х. Клементе Ороско (1883–1949). Соотечественники-искусствоведы не без основания проводили параллели между его образами и творениями Эль Греко и живописцев испанского католического барокко, называли его и мексиканским Гойей. Сам художник декларировал свою принадлежность к европейской, или «латинской», как уточнял он, художественной традиции. Не пытаясь оспорить эти мнения, убедительно подтвержденные особенностями художественной манеры мастера, откажемся все же предположить в нем наследника не только страстного и сурового духа его европейской прародины, но и коренной мексиканской культуры. Не от их ли слияния идут то упорное восприятие войны как жестокой константы бытия и битвы как кровавого ритуала, та неотступно звучащая тема непрекращающейся схватки двух противоположных начал и тот бестрепетный взгляд в пустые глазницы смерти, которые ярчайшим образом выражены в его искусстве?

Когда-то, у истоков формирования мексиканской национально-культурной общности, удивительно созвучными внутреннему настрою представителей новоиспанского литературного маньеризма и барокко оказались раздумья поэтов науа о непознаваемой сути бытия, краткости человеческого жизни и загадке смерти. «Песни цветов» с их лейтмотивом «мы пришли в этот мир лишь видеть сны, мы пришли сюда лишь грезить» словно вторили через океан кальдероновскому «жизнь есть сон». Не удивительно, что поэтика «песен цветов» нашла тогда своеобразное преломление в творениях Б. де Бальбуэны (1561–1627), Ф. Альвы Иштлилшочитля (1578–1657), К. Сигуэнсы и Гонгоры (1645–1700), Х. Инес де ла Круус (1648–1695). Мексиканскую литературу конца XIX – XX вв., от романтических стихов и новелл Х. Сьерры (1848–1911) до волшебной прозы Х. Рульфо и классика «нового мексиканского романа» К. Фуэнте-

са (р. 1928), нельзя по-настоящему понять, не ощутив внутренней связи созданий этих мастеров слова с индейской мифологией их родины.

Не буква, а дух древнего наследия индейцев, ставшего в XX в. органической частью культурного достояния Латинской Америки и всего человечества, придает неповторимое своеобразие лучшим творениям художников Мексики.



БИБЛИОГРАФИЯ

ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ

- Acosta J.* Historia natural y moral de la Nueva España. Buenos Aires, 1962.
- Aguilar F.* Relación breve de la conquista de la Nueva España. México, 1977.
- Anales de Cuauhtitlán. Códice Chimalpopoca. México, 1945.
- Anales mexicanos. México, 1949.
- Anales de Tlatelolco — *Mengin E.* Unos anales históricos de la nación mexicana. Die manuscrits mexicains Nr. 22-bis del Bibl. Nat. de Paris // Corpus Codium Americanorum Medii Aevi. Vol. 2. Copenhagen, 1945.
- Alcina Franch J.* Fuentes indígenas de México. Madrid, 1956.
- Calaza J.* Codex Zempoala. Lille, Hidalgo, 1982.
- Calne E. E.* The Historical Validity of Codex Xolotl // AA. Vol. 38. 1973. № 4.
- Chimalpáin F. A.* Diferentes historias originales de los reynos de Culhuacan y México, y de otras provincias. Hamburg, 1950.
- Codex Azcatitlán — *Barlow R.* El Códice Azcatitlán // JSA (n. s.). Vol. 38. 1949.
- Codex Boturini — *Radin P.* The Sources and Authenticity of the History of the Ancient Mexicans // UCPAAE. Vol. 17. № 1. Berclcy; Los Angeles, 1920.
- Codex Cozcatzin — *Boban E.* Documents pour servir á l'histoire du Mexique. Vol. 2. Paris, 1891.
- Codex en Croix — *Boban E.* Documents pour servir á l'histoire du Mexique. Vol. 1. Paris, 1891.
- Codex Mendoza — *Mendoza A. de.* Codex Mendoza. Vol. 1–3. Oxford, 1938.
- Codex mexicanus № 23–24 (Histoire mexicaine du 1575) — *Mengin E.* Commentaire du Codex mexicanus № 23–24 de la Bibliothèque nationale de Paris // JSA (n.s.). Vol. 41, fasc. 2. 1952.
- Codex procès de Cauhtitan 8 avril 1568 — *Calarza J.* Codex procès de Cauhtitan 8 avril 1568. Manuscrit pictographique de la Bibliothèque Nationale de Paris // Труды

- VI Международного конгресса антропологических и этнографических наук. Т. 2. М., 1971.
- Codex Ramírez — *Radin P.* The Sources and Authenticity of the History of the Ancient Mexicans // UCPAE. Vol. 17, № 1. Berkeley; Los Angeles, 1920.
- Codex Ramírez — Mitos indígenas. México, 1964.
- Códice Mendieta — Documentos franciscanos. Vol. 1–2. 1892.
- Galarza J.* Codex San Andres (jurisdiction de Cuauhtitlan). Manuscrit pictographique du Musée de l'Homme de Paris (II) // JSA (n. s.). Vol. 52. 1963.
- Codex Telleriano-Remensis — *Kingsborough E. K.* Antiquities of México. Vol. 1, 6. London, 1831–1848.
- Codex Vaticanus 3738A (Rios) — *Kingsborough E. K.* Antiquities of México. Vol. 2, 6. London, 1831–1848.
- Codex Vérgara — *Boban E.* Documents pour servir á l'histoire du Mexique. Vol. 1. Paris, 1891.
- Codex Xólotl — *Dibble Ch. E.* Códice Xólotl. México, 1951.
- Codex Zempoala — *Galarza J.* Codex Zempoala. Lille, 1982.
- El Conquistador anónimo. Relación de algunas cosas de Nueva España y de la gran ciudad de Tenochtitlán-México; escrita por un compañero de Hernán Cortés. Colección de documentos para la historia de México. México, 1971.
- Cortés H.* Cartas y documentos. México, 1963.
- Durán D., fray.* Historia de las Indias de Nueva España y las islas de la Tierra-Firme. Vol. 1, 2. México, 1967.
- Florentine Codex. Vol. 1–8. N. Y., 1950–1954.
- Gómara F. L.* Historia de la Conquista de México. Vol. 1–2. México, 1943.
- Historia de los mexicanos por sus pinturas // Nueva colección de documentos para la historia de México. Vol. 1–3. México, 1891.
- Historia de Tlatelolco desde los tiempos más remotos // Anales de Tlatelolco. México, 1948.
- Historia tolteca-chichimeca — *Mengin E.* Historia tolteca-chichimeca // Corpus Codium Americanorum. Medii Aevi. Vol. 1. Copenhagen, 1942.
- Alva Ixtlilxóchitl F.* Obras completas. México, 1977.
- Leyenda de los Soles // Códice Chimalpopoca. México, 1945.
- Mapa de Tepechpan — *Boban E.* Documents pour servir á l'histoire du Mexique. Vol. 1. Paris, 1891.
- Mapa Quinatzin — *Boban E.* Documents pour servir á l'histoire du Mexique. Vol. 1. Paris, 1891.
- Motolinía T. B.* Memoriales. Madrid, 1970.
- Muñoz Camargo D.* Historia de Tlaxcala. México, 1948.
- Sahagún B.* Historia general de las cosas de Nueva España. Vol. I–II. Madrid, 1988.
- Tápia A.* Relación hecha por el señor Andrés de Tápia sobre la Conquista de México. Vol. 2. México, 1971.
- Tezozómoc A.* Crónica mexicana. México, 1943.

- Tezozómos A.* Crónica mexicáyotl. México, 1949.
- Torquemada J.* Los veinte i un libros rituales i monarquía indiana. Vol. 1–3. Madrid, 1723.
- Torquemada J.* Monarquía indiana. Vol. 1–4. Madrid, 1777.
- Zorita A.* Breve y sumaria relación de los señores de Nueva España. México, 1942.
- Zuazo A.* Carta del licenciado Alonso Zuazo al padre fray Luis de Figueroa, prior de Mejorada // Colección de documentos para la historia de México. Vol. 1. México, 1971.
- Диас Б., Егоров Д. Н.* Записки солдата Берналя Диаса. Т. 1, 2. М.; Л., 1924–1925.
- Инка Гарсиласо де ла Вега.* История государства инков. Л.: Наука, 1974.
- Лас Касас Б.* История Индий. Л., 1968.
- Ланда Д. де.* Сообщение о делах в Юкатане. М., 1994.
- Пополь-Вух. Родословная владык Тотоникапана / Подг. Р. В. Кинжалов. Отв. ред. Ю. В. Кнорозов. М., 1993.

КНИГИ И СТАТЬИ

- Арнхейм Р.* Новые очерки по психологии искусства. М., 1994. С. 63.
- Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Афанасьев В. Л.* Нарративные источники по истории открытия и завоевания Нового Света // От Аляски до Огненной Земли. М., 1977.
- Баглай В. Е.* Ацтеки: история, экономика, социально-политический строй. М., 1998.
- Буркхардт Т.* Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. М., 1999.
- Вайян Дж.* История ацтеков. М., 1949.
- Вавилов Н. И.* Великие земледельческие культуры доколумбовой Америки и их взаимоотношения // Вавилов Н. И. Избр. труды. Т. 2. М., 1960.
- Варшавский А. С.* Колумбы каменного века. М.: Знание, 1978.
- Воррингер В.* Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике. Антология. М., 1957. (Художественный мир древних культур. Знаковая природа древнего искусства.)
- Вулли Л.* Забытое царство. М., 1986.
- Галич М.* История доколумбовых цивилизаций. М., 1990.
- Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. М., 1987.
- Гуляев В. И.* Древнейшие цивилизации Мesoамерики. М., 1973.
- Гуляев В. И.* Орел, кецаль и крест. Очерки по культуре Мesoамерики. СПб., 1991.
- Гуляев В. И.* По следам конкистадоров. М., 1976.
- Гуляев В. И.* Города-государства майя. М., 1979.
- Гуляев В. И.* Город и общество в Центральной Мексике накануне Конкисты // Археология Старого и Нового Света. М., 1982.
- Гумбольдт А.* Путешествие в равноденственные области Нового Света в 1799–1804 гг. Т. 1. М., 1969.
- Деревянко А. П.* Ожившие древности: рассказы археолога. М.: Мол. Гвардия, 1986.

- Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.
- Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. От древнейших времен по XVI век. М., 1986.
- Дэвлет Е. Г. Художественные изделия из камня индейцев Центральной Америки. М., 2000.
- Дэвлет Е. Г. Центральноеамериканские элитные художественные изделия из камня // Развитие цивилизации в Новом Свете. Сб. ст. по материалам Кнорозовских чтений. М., 2000.
- Ершова Г. Г. Система родства майя. Опыт реконструкции. М.: Космополис, 1997.
- Ершова Г. Г. Фрай Диего де Ланда. Древние майя: уйти, чтобы вернуться. М., 2000.
- История Древнего Востока. Зарождение древнейших классовых обществ и первые очаги рабовладельческой цивилизации. Ч. 1–2. М., 1988.
- История литератур Латинской Америки. Т. I. От древнейших времен до начала Войны за независимость. М., 1985.
- Кинжалов Р. В. Искусство Древней Америки. М., 1962.
- Кинжалов Р. В. Искусство племен нахуа на Мексиканском плоскогорье в XIV–XVI вв. // Сборник МАЭ. Т. XIX. Л., 1963.
- Кинжалов Р. В. Ацтекское золотое нагрудное украшение. К вопросу о ювелирном искусстве Древней Мексики // Сборник МАЭ. Т. XXI. Л., 1963.
- Кинжалов Р. В. Культура древних майя. Л., 1971.
- Кинжалов Р. В., Белов А. Падение Теночтитлана. Л., 1956.
- Культура Латинской Америки: Энциклопедия. М., 2000.
- Ларичева И. П. Палеоиндейские культуры Северной Америки. Новосибирск, 1976.
- Леон-Портилья М. Философия нагуа. М., 1961.
- Матье М. Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта. М., 1996.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1995.
- Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973.
- Мириманов В. Б. Искусство тропической Африки. Типология, систематика, эволюция. М., 1986.
- Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.
- Пиотровский Б. Б. Ванское царство (Урарту). М., 1959.
- Пиотровский Б. Б. Искусство Урарту VIII–VI вв. до н. э. Л., 1962 (см. илл. материал).
- Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1994.
- Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
- Тайлор Э. Б. Первобытная культура. М., 1989.
- Трубачев О. Н. Ремесленная терминология в славянских языках. М., 1966.
- Флиттнер Н. Д. Культура и искусство Двуречья и соседних стран. М.; Л., 1958.
- Фрезер Дж. Золотая ветвь. М., 1986.
- Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.
- Харламенко А. В., Харламенко Е. Н. Об истоках и роли праздника в ибероамериканской культуре // Iberica Americans. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 18–67.

- Хроники открытия Америки. 500 лет: Антология. М., 1998.
- Художественная культура в докапиталистических формациях. Структурно-типологическое исследование / Науч. ред. М. С. Каган. Л.: ЛГУ, 1984.
- Alcina Franch J.* Fuentes indígenas de México. Madrid, 1956.
- Anaya Sarmiento R.* Nezahualcóyotl. México, 1966.
- Anderson A. J. O.* Materiales colorantes prehispánicos // ECN. Vol. 4. 1963.
- Anton F., Dockstader F.* Alt-Amerika und seine Kunst. Leipzig, 1977.
- Broda J.* Relaciones políticas ritualizadas: el ritual como expresión de una ideología // *Economía política y ideología en el México prehispánico.* México, 1978.
- Calaza J.* Codex Zempoala. Lille, Hidalgo, 1982.
- Calnek E. E.* The Historical Validity of Codex Xolotl // AA. Vol. 38. 1973. № 4.
- Calnek E. E.* The Internal Structure of Cities in America: Precolumbian Cities; the Case of Tenochtitlan // *Urbanization in the America from its Beginnings to the Present.* Mouton, 1978.
- Calnek E. E.* The City-state in the Basin of México; Late Prehispanic Period // *Urbanization in the America from its Beginnings to the Present.* Mouton, 1978.
- Caso A.* La religión de los aztecas. México, 1945.
- Caso A.* El pueblo del Sol. México, 1953.
- Castillo F. M.* La casa y la hacienda de un señor Tlalhuica // ECN. Vol. 10. 1972.
- Ciudad Ruiz A.* Las culturas del antiguo México. Madrid, 1989.
- Dahlgren de Jordan B.* La mixteca: su cultura y historia prehispánicas. México, 1966.
- García Quintana J.* El Huehuetlatolli — antigua palabra — como fuente para la historia sociocultural de los náhuas // ECN. Vol. 12. 1976.
- Garibay A. M. K.* Historia de la literatura náuatl. Vol. 1, 2. México, 1971.
- Fernández J.* Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo. México: UNAM, 1959.
- Fernández J.* Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días. México, 1958.
- Historia del arte Hispanoamericano. Arte precolombino / Por J. Alcina Franch. Madrid, 1987.
- Kellog S.* La supervivencia cultural de los indígenas en México central desde 1521 hasta 1600; una nueva interpretación. Vol. 8. México, 1984.
- Klein C. F.* ¿Dioses de la lluvia o sacerdotes ofrendadores del fuego? Un estudio sociopolítico de algunas representaciones mexicas del dios Tláloc. ECN. Vol. 17, 1984.
- Krieckeborg W.* Altmexikanische Kulturen. Berlin, 1956.
- León-Portilla M.* La institución cultural del comercio prehispánico // ECN. Vol. 3. 1962.
- León-Portilla M.* Axayácatl, poeta y señor de Tenochtitlán // ECN. Vol. 6. 1966.
- León-Portilla M.* El proceso de aculturación de los chichimecas de Xólotl // ECN. Vol. 7. 1977.
- León-Portilla M.* Los nombres de lugar en náhuatl. Su morfología glífica // ECN. Vol. 15. 1982.
- León-Portilla M.* Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares. México, 1987.
- López Austin A.* Tarascos y mexicas. México, 1981.

- Macazaga Ordoño C.* El Templo mayor. México, 1981.
- Martínez J. L.* Nezahualcōyotl, vida y obra. México, 1986.
- Marquina I.* Arquitectura prehispánica. México, 1964.
- Mendieta G.* Historia eclesiástica indiana. México, 1870.
- Molina A. de.* Arte de la lengua mexicana y castellana. Madrid, 1945.
- Molina A. de.* Vocabulario de la lengua mexicana. México, 1966.
- Monzon A.* La educación // México prehispánico. México, 1946.
- Séjourné L.* Arqueología del valle de México. México, 1970.
- Séjourné L.* Pensamiento y religión en el México antiguo. México, 1983.
- Seler E.* Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde. Vol. 1–5. Graz, 1960–1961.
- Simeón R.* Dictionnaire de la langue náhuatl ou mexicaine. Graz, 1960–1961.
- Soustelle J.* El universo de los aztecas. México, 1982.
- Summa Artis.* Vol. 10. Arte precolombino, mexicano y maya / Por J. Pijoan. Madrid, 1988.
- Toscano S.* Arte precolombino de México y de la América central. México, 1944.
- Toscano S.* La organización social de los aztecas // México prehispánico. México, 1946.
- Umberger E.* El trono de Moctezuma // ECN. Vol. 17. 1984.
- Veytia M. F.* Los calendarios mexicanos. México, 1957.
- Vigil J. M.* Nezahualcōyotl, el rey poeta. México, 1957.
- Westheim P.* Arte antiguo de México. México, 1985.
- Westheim P.* Ideas fundamentales del arte prehispánico de México. México; Buenos Aires, 1957.
- Wiske Ch.* Escultura imperialista mexicana: el monumento de Acuecuexcatl de Ahuizotl // ECN. Vol. 17. 1984.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- AA — American antiquity, Menasha, Salt Lake City, Washington
- ECN — Estudios de cultura náhuatl, México
- JSA — Journal de la société des américanistes, Paris
- UCPAAE — University of California publications in American archaeology and ethnology, Berkeley; Los Angeles



ИЛЛЮСТРАЦИИ

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ВВЕДЕНИЮ



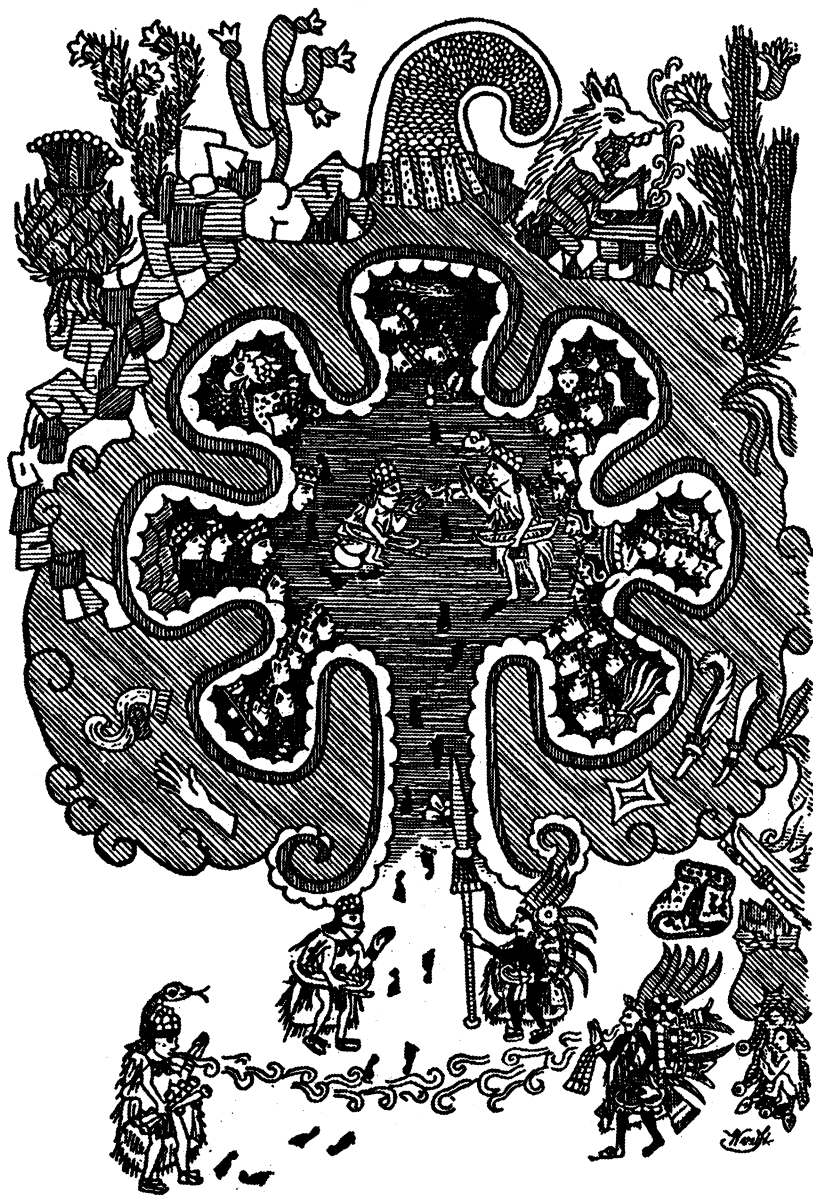
Вид долины Мехико. Рисунок В. М. Кастильо



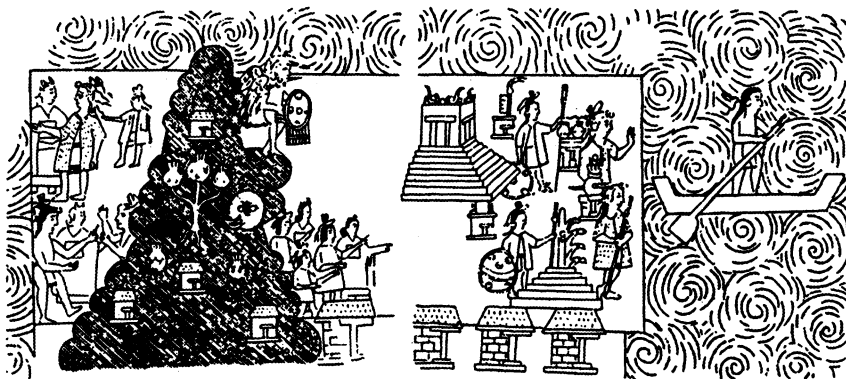
Центральная Мексика. Центры культуры классического периода. Карта



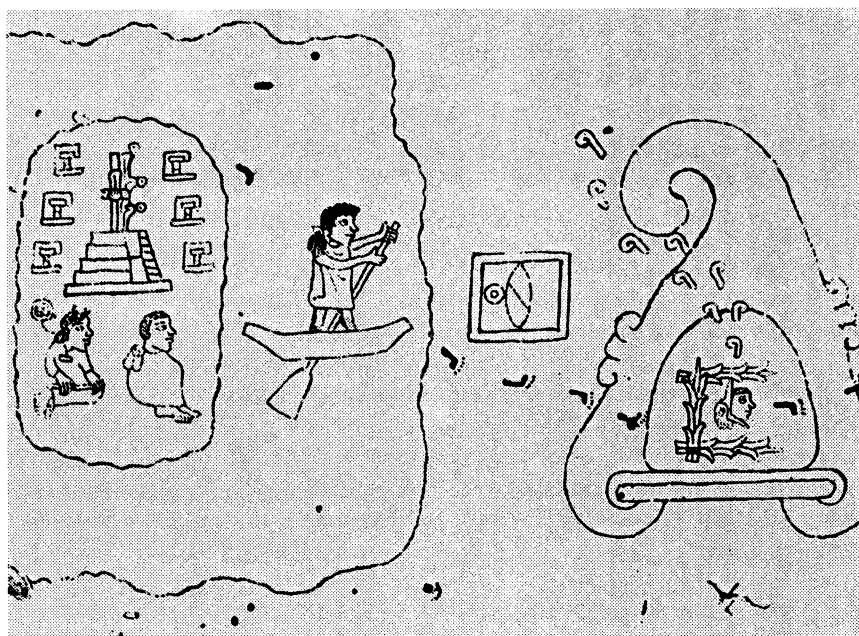
Центральная Мексика. Центры культуры постклассического периода. Карта



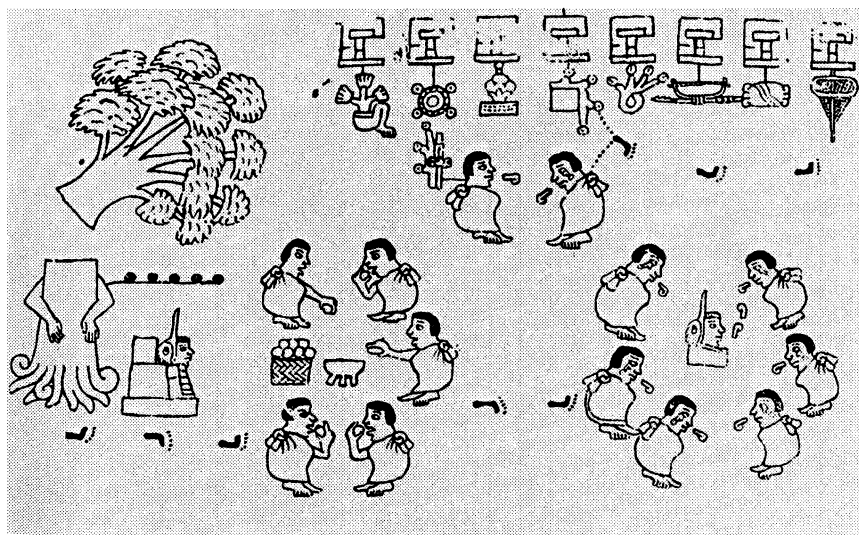
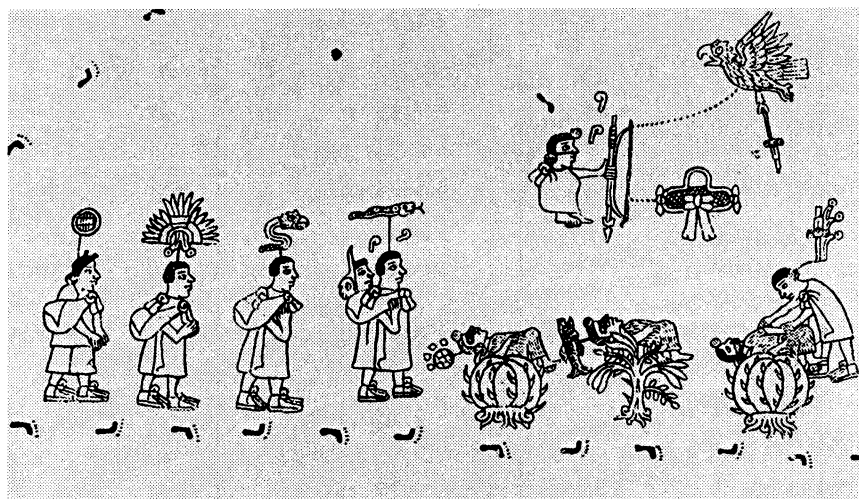
Чикомосток («Семь пещер»), мифологическая прародина племен науа.
Ацтекская рукопись. Фрагмент



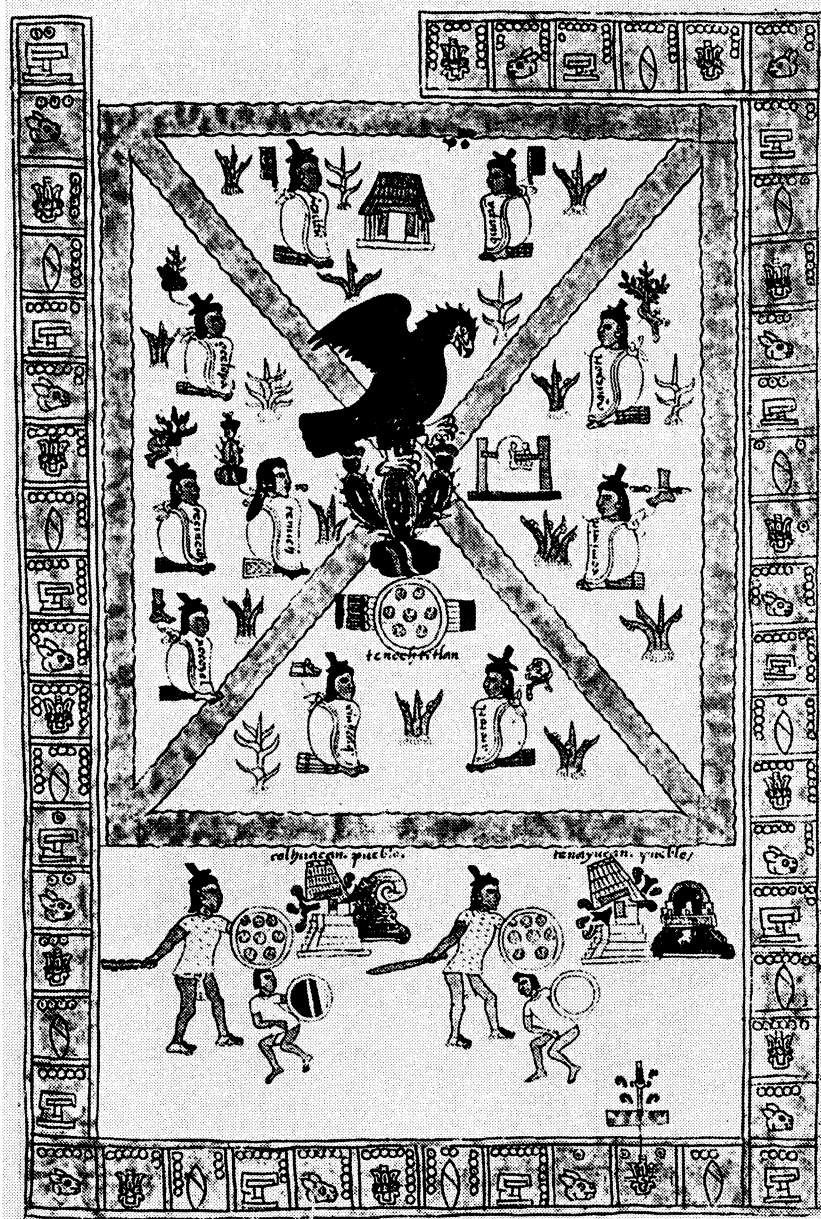
Жизнь предков науа в Ацтлане.
Codex Azcatitlan. Фрагмент



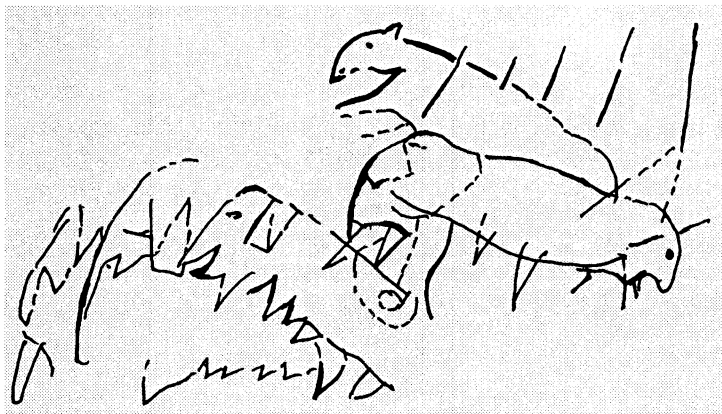
Фрагменты так называемой «Ленты странствий».
Codex Boturini. Культура ацтеков. Ок. 1400 г.
Museo Nacional de Antropología y Historia, México (далее — MNAH)



Фрагменты так называемой «Ленты странствий» (продолжение).
Codex Boturini. Культура ацтеков. Ок. 1400 г. МНАН



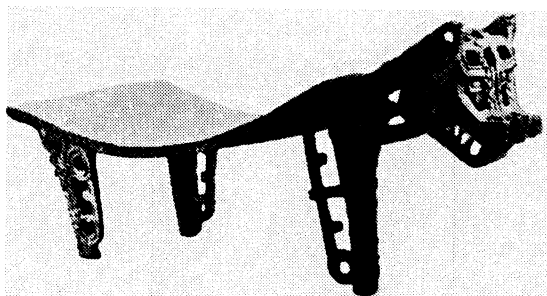
Эпизоды легенды об основании Теночтитлана. Codex Mendoza.
Культура ацтеков. Ок. 1540 г. МНАН



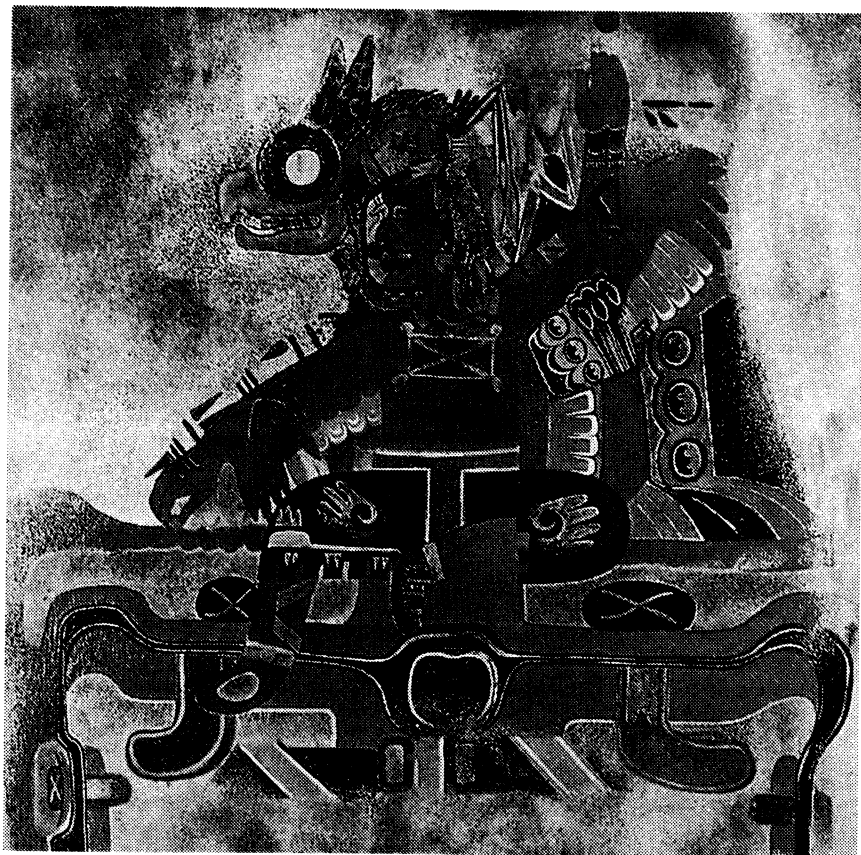
Изображение группы животных на костяной пластине.
Мексика, штат Пуэбла. Прорись



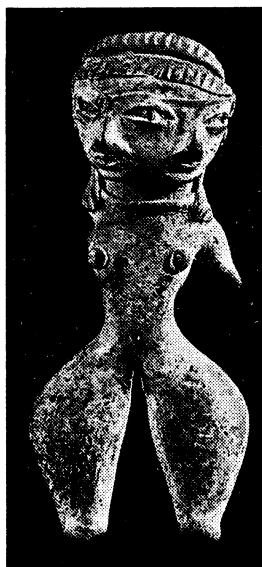
Голова койота. Неолит. Кость.
Найдена близ поселения Текишкиак, севернее озера Тескоко



Ритуальный предмет с ажурными ножками и зооморфной головой, сохранивший форму метате (зернотерки). Коста-Рика



Фрагмент настенной росписи. Культура ольмеков. I тыс. до н. э. Оштотитлан



Женская статуэтка с двумя лицами.
Культура Тлатилько. 1300–800 гг. до н. э. Терракота. 7,7 см. МНАН



Мать с младенцем.
Культура Тлатилько. 1300–800 гг. до н. э. Терракота. 10,5 см. МНАН



«Спящая Венера» и другие женские статуэтки.
Культура Тлатилько, 1700–1300 гг. до н. э. Терракота. Ок. 16 см.
Museo Regional de Antropología y Historia, Villahermosa, Tabasco



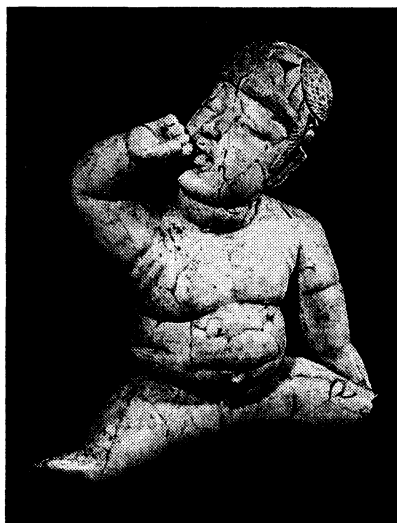
Женщина, кормящая грудью щенка.
Культура Тлатилько. 1300–800 гг. до н. э. Терракота. 7,5 см.
Museo Regional de Antropología y Historia, Villahermosa, Tabasco



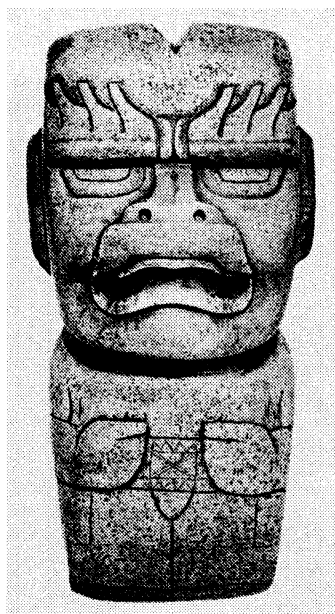
Одно из древнейших воплощений Принципа Дуальности в мексиканском изобразительном искусстве. Культура Тлатилько. Терракота. 29 см.
Museo Regional de Antropología y Historia, Villahermosa, Tabasco



Плачущий ребенок.
Культура ольмеков. 800–200 гг. до н. э. Жад. 12,5 см. МНАН



Фигурка младенца. Культура ольмеков. 1300–800 гг. до н. э.
Керамика, размер не указан. Museum of Primitive Art, N. Y.



Ритуальный топорик в виде фигуры младенца с чертами ягуара.
Культура ольмеков. 700–300 гг. до н. э. Жад. 30 см. British Museum, London



Плита с рельефом, изображающим сидящего человека и гигантского змея.
Культура ольмеков. Ла Вента, монум. 19



Алтарь с изваянием фигуры мужчины, выносящего из пещеры младенца
с чертами ягуара. Культура ольмеков. Ла Вента, алтарь № 5



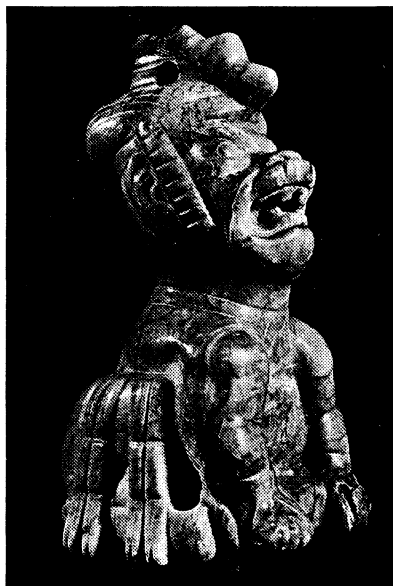
Фигура мужчины с «младенцем-ягуаром» на руках.
Культура ольмеков. Лас Лимас, монум. 1



«Вождь-ягуар». Культура ольмеков. Сан-Мартин Пахапан, монум. 1



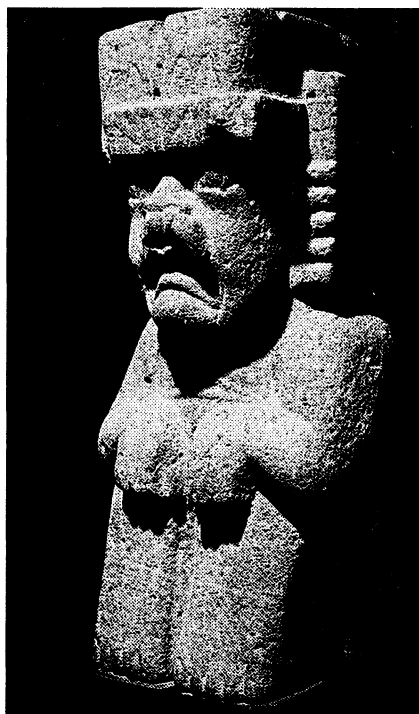
«Вождь-ягуар». Культура ольмеков. Крус де Милагро, Сайула, монум. 1



Фигура сидящего человека с чертами ягуара («вождь-ягуар»).

Культура ольмеков. 1700–1300 гг. до н. э. Жад. 7,5 см.

American Museum of Natural History, N. Y.



«Вождь-ягуар». Культура ольмеков. Сан-Лоренсо, монум. 52



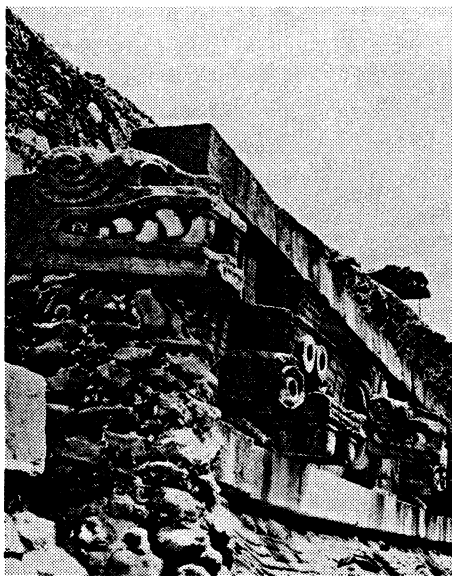
Контурь гигантских насыпных сооружений, изображавших
медведя и летящую птицу. США, штат Айова



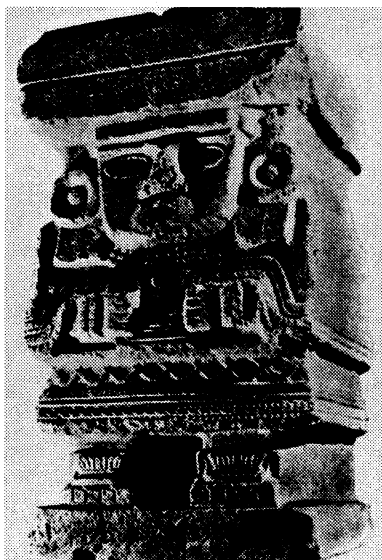
Фигурное насыпное сооружение, так называемый «Большой змеиный маунд»,
США, штат Огайо



Наземная мозаика в виде стилизованной маски ягуара.
Культура ольмеков. Ла Вента. Формативный период



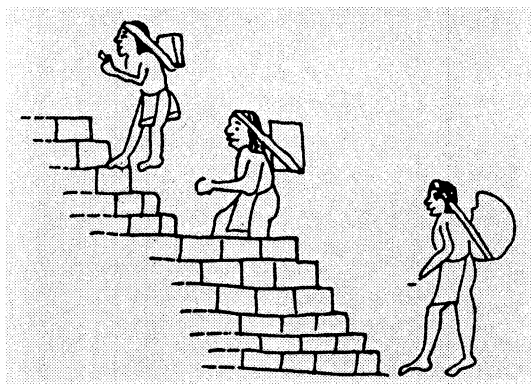
Рельефы пирамиды Кецалькоатля. Теотиуакан. 100–400 гг.



Чальчиутликуэ. Культура Теотиуакана. IV в. Камень. Высота более 3 м. МНАН



Воины-атланты. Культура тольтеков. 900–1200 гг. Камень. Ок. 5,5 м.
Штат Идальго, Тула-Шикокотитлан



Строительство храма в Тлателолько. Codex Azcatitlan

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ III

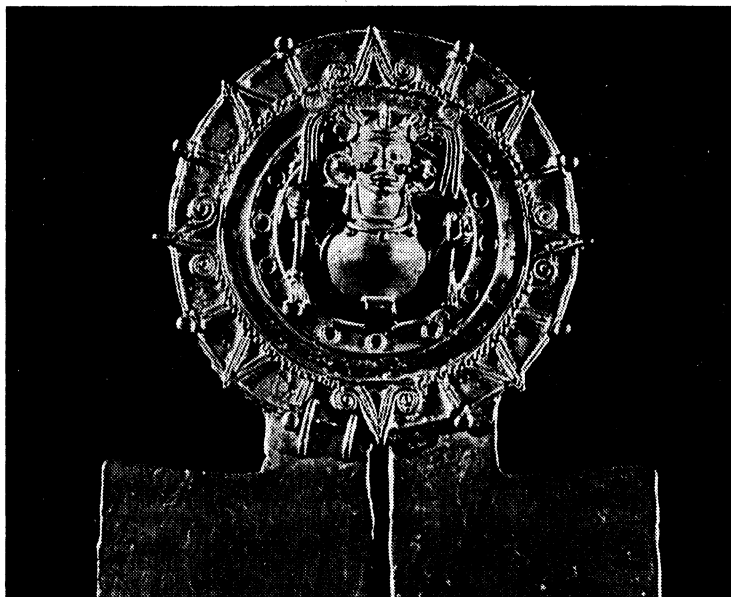
§ 1



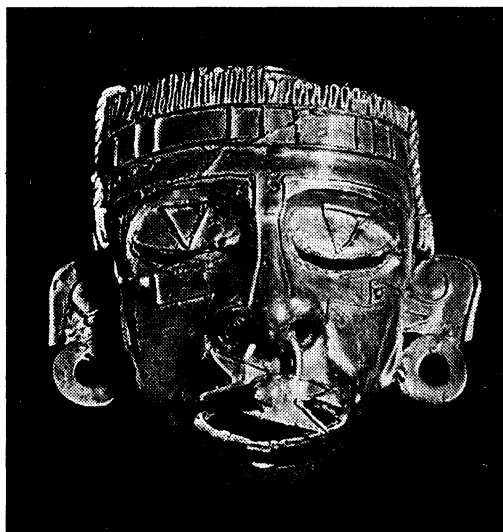
ПряДУЩая знатная женщина. Культура майя. Классический период. Керамика.
17 см. Museum für Völkerkunde, Berlin



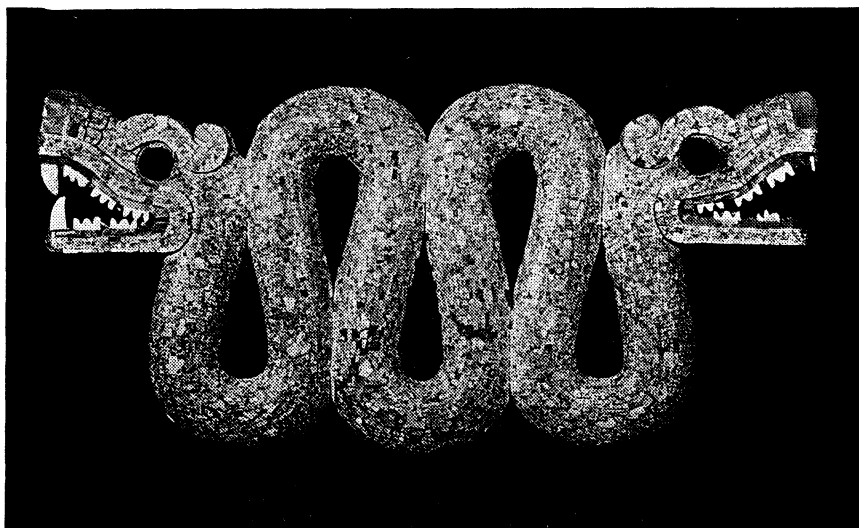
Золотая подвеска. 10 см. Культура миштеков. Оахака, ок. 1000 г. МНАН



Золотая подвеска. 11 см. Культура миштеков. Оахака, ок. 1000 г. МНАН



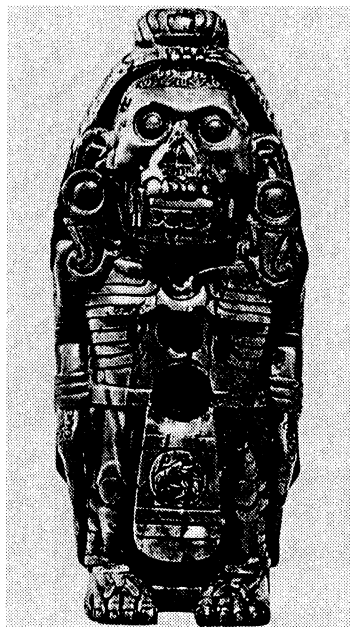
Золотая маска, изображающая бога Шипе-Тотека. Культура миштеков.
XII–XIV вв. 7 см. Estado de Oaxaca, Museo Regional, Oaxaca, México



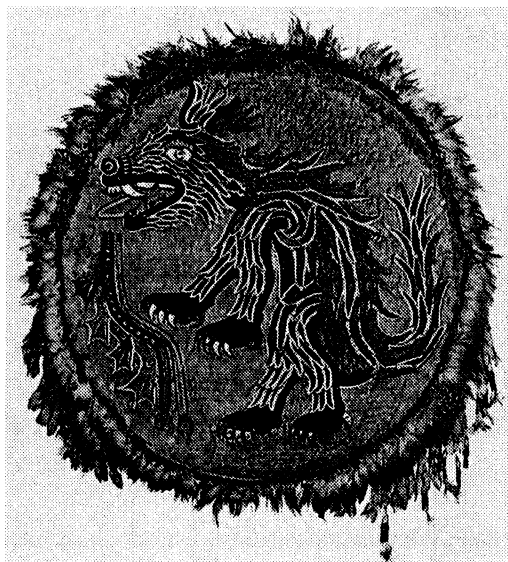
Фигура двуглавого змея, инкрустированная бирюзой и раковинами.
Центральная Мексика, XV в. 43 см. British Museum, London



Человеческий череп, инкрустированный бирюзой и перламутром.
Культура миштеков. 900–1494 гг. Estado de Oaxaca, Museo Regional,
Oaxaca, México

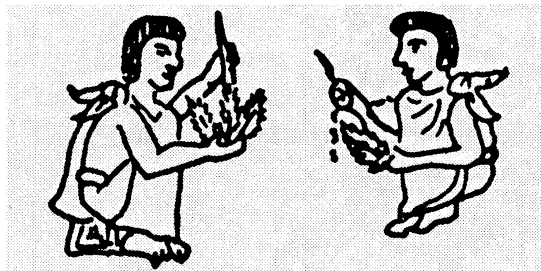
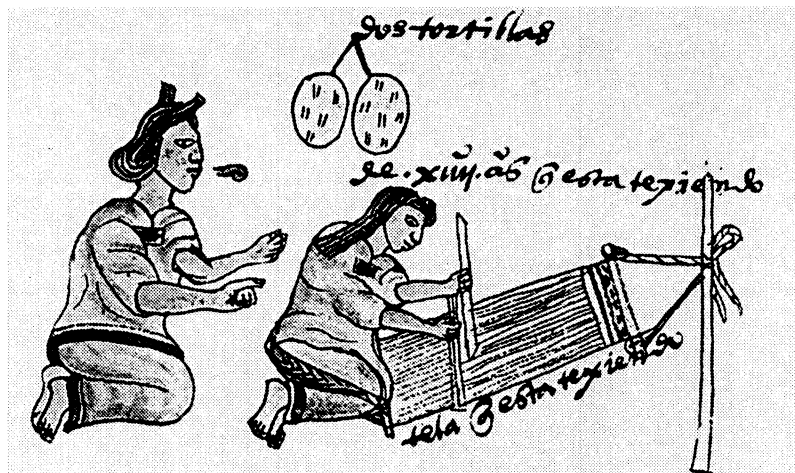


Шолотль. Культура ацтеков. 1370–1521 гг.



Ритуальный щит, украшенный мозаикой из перьев. Культура ацтеков

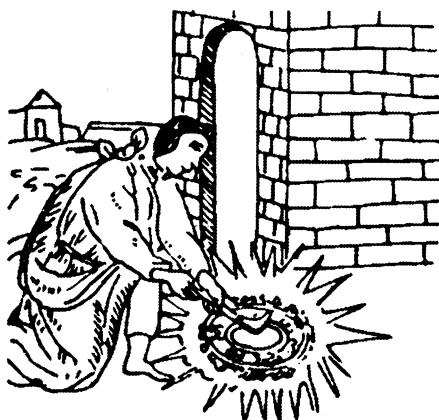
§ 2



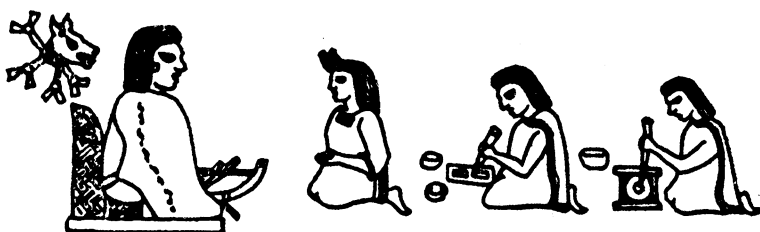
Представители различных ремесел у ацтеков: ткачихи, амантеки, плотник.
Codex Mendoza. Культура ацтеков. Ок. 1540 г.



Ацтекские художники. Codex Mendoza



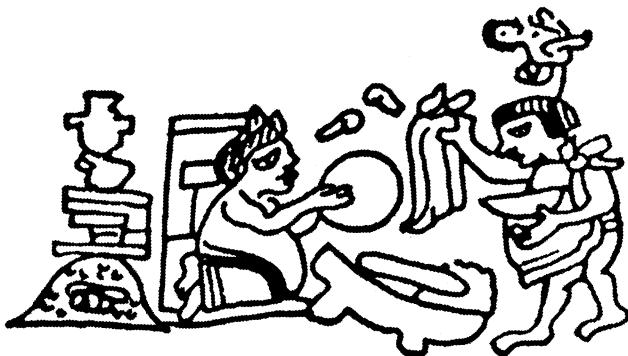
Ювелир, плавящий драгоценный металл. Codex Florentino



Правитель Тескоко Нецауалкойотль, принцесса Ацкалшочитль и двое придворных художников. Codex Tloltzin



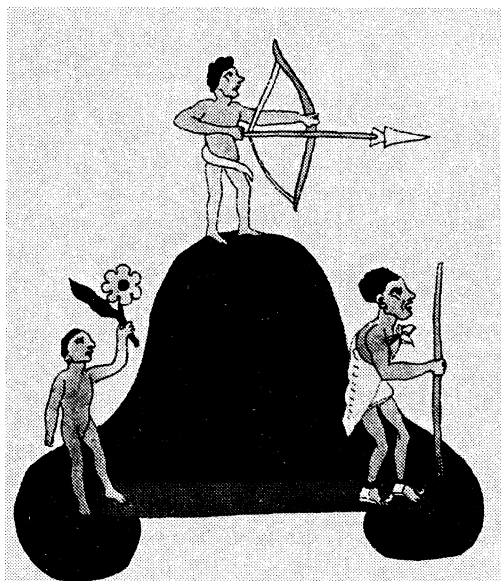
Сцена на городском торгу. Фрагмент ацтекского кодекса



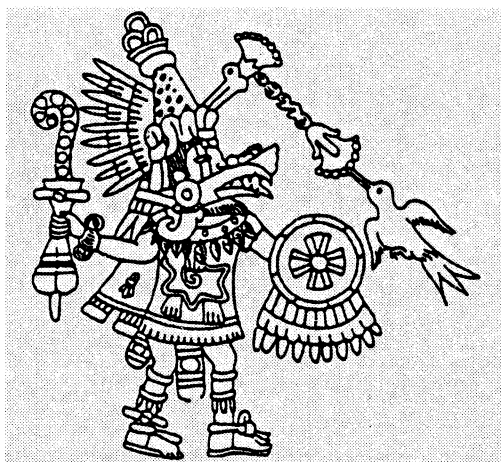
Сцена на городском торгу. Обмен лепешек на ткани. Codex Xólotl

ИЛЛЮСТРАЦИИ К ГЛАВЕ IV

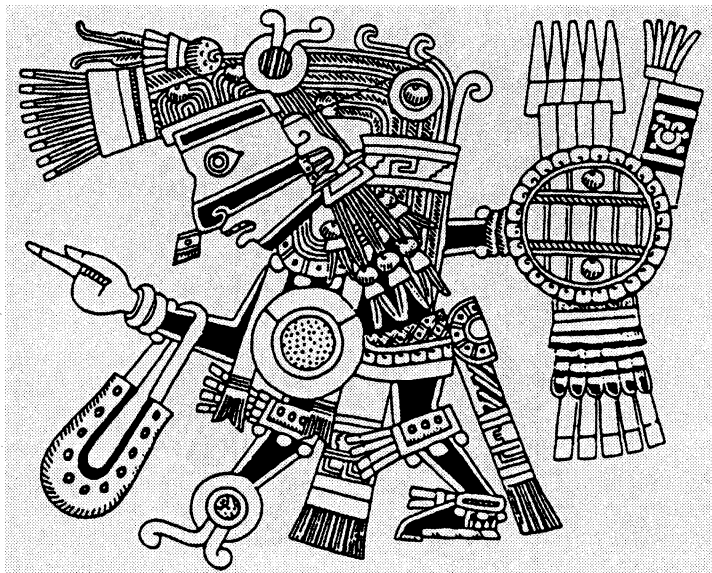
§ 1



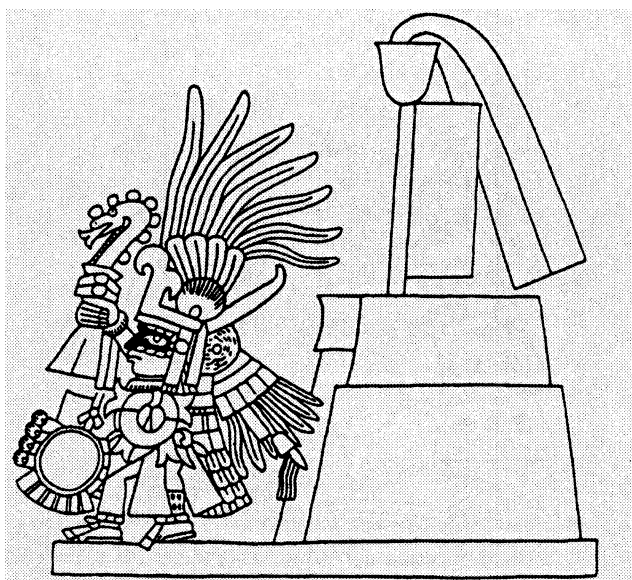
Периоды человеческой жизни согласно мифологическим представлениям ацтеков. Codex Vaticanus



Кецалькоатль, один из верховных богов ацтеков (Codex Magiabecciano)



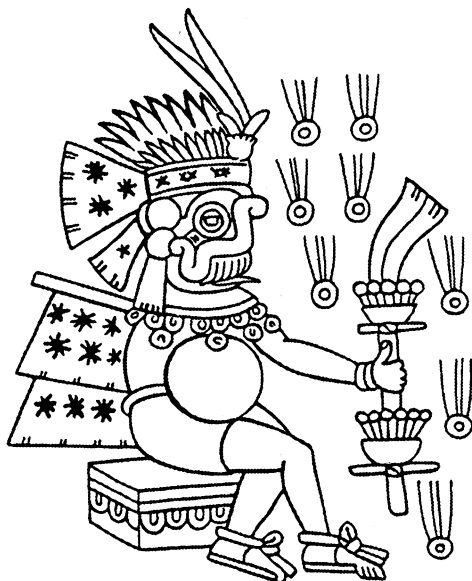
Тескатлипока, один из верховных богов ацтеков (Codex Borgia)



Уицилопочтли, один из верховных богов ацтеков, предводитель их народа на пути от Семи пещер в страну Анауак (Codex Borgia)



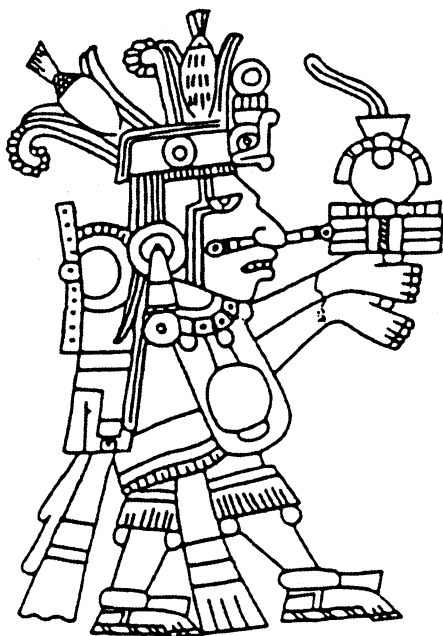
Шипе-Тотек, бог посева, жатвы и опьяняющих ритуальных напитков



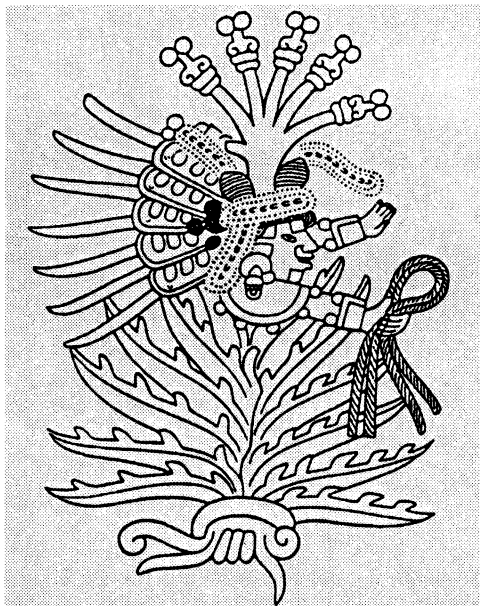
Тлалок, бог дождя (Codex Magiabecciano)



Чальчиутликуэ, богиня «нижних» вод (Codex Borbonicus)



Сентеотль, бог маиса (Codex Borgia)



Майяуэль, богиня агавы (Codex Borbonicus)



Миктлантекутли, бог Преисподней (Codex Borbonicus)

ОБРАЗ КЕЦАЛЬКОАТЛЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ МЕКСИКИ



Кецалькоатль в облике воина, захватывающего пленника. Codex Borbónico



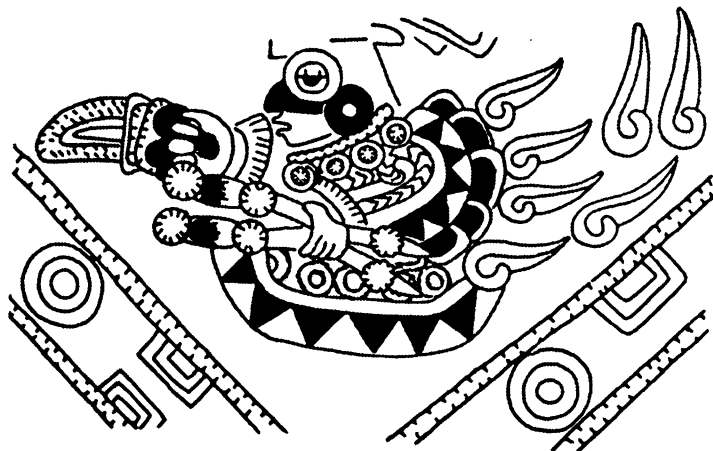
Кецалькоатль — Пернатый Змей. Культура ацтеков.
Ок. 1450 г. Камень. Размер не указан. МНАН



Кецалькоатль — Пернатый Змей. Культура ацтеков. Сер. XV в. Камень



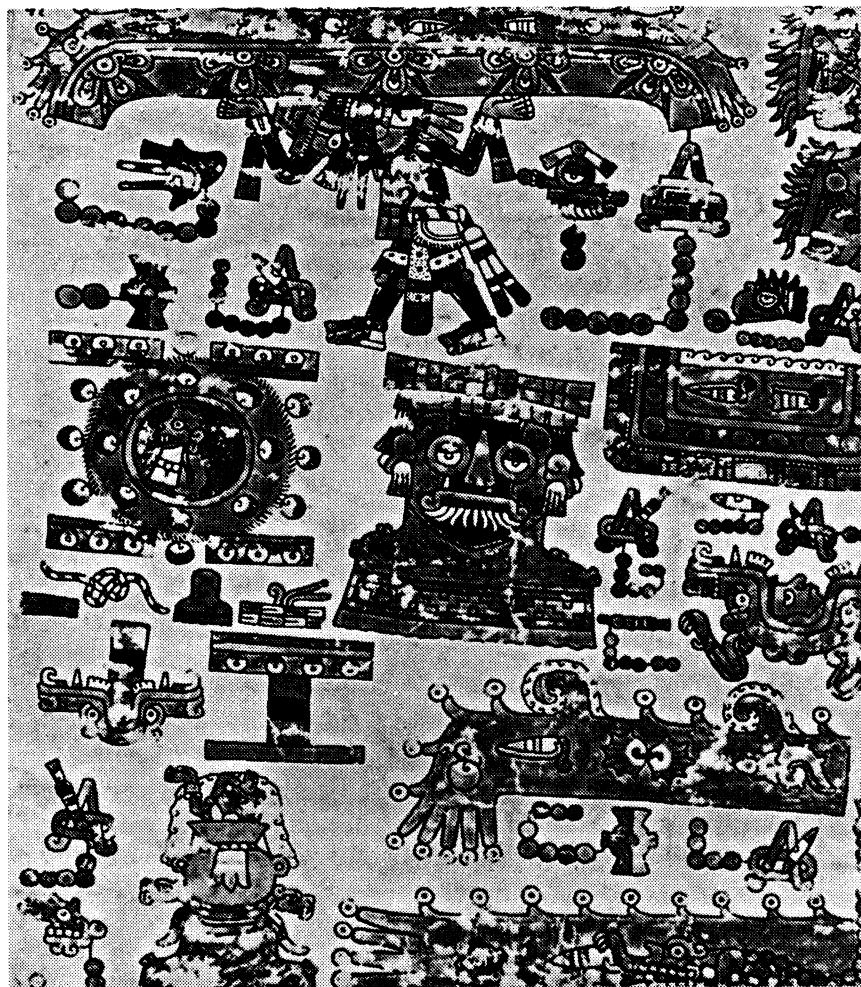
Кецалькоатль в образе бога ветра Экеатля. Культура ацтеков.
Камень. Museum für Völkerkunde, Köln



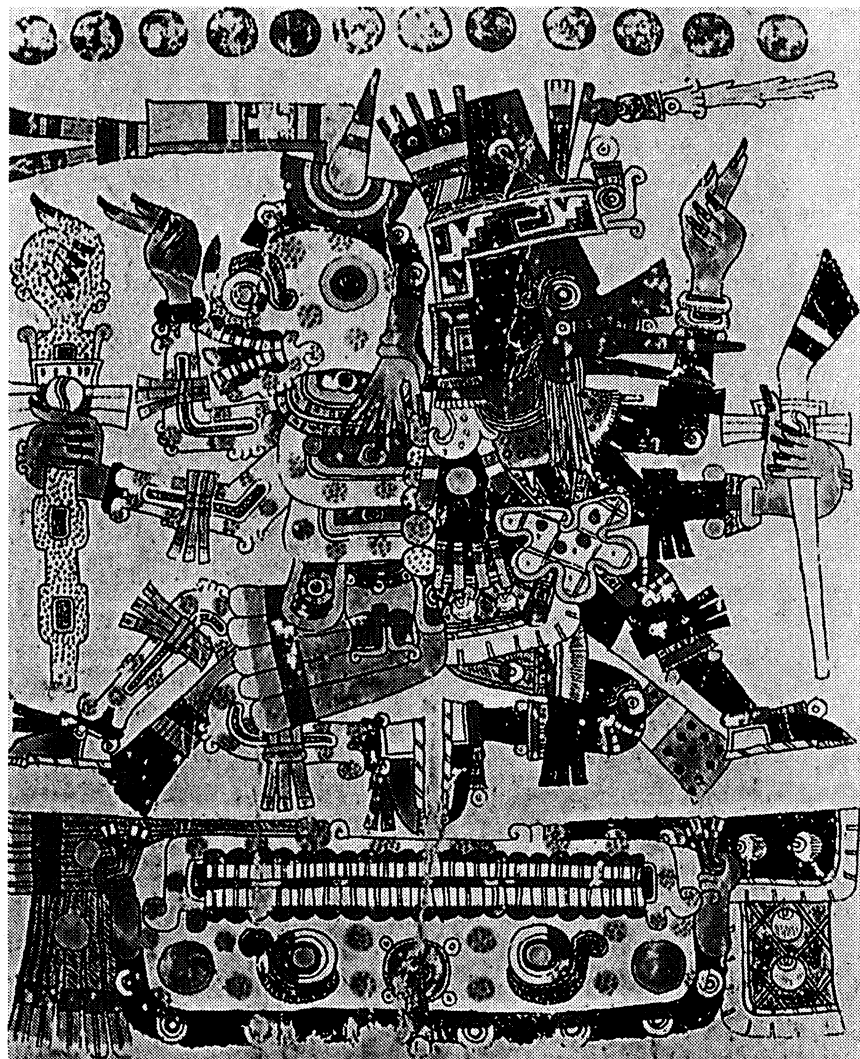
Кецалькоатль как божество Утренней звезды (планеты Венера). Теотиуакан.
Мотив настенной росписи архитектурного комплекса Тепантитла



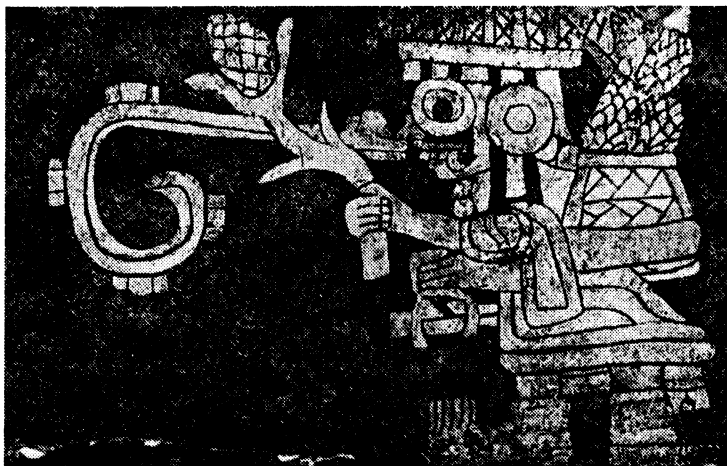
Кецалькоатль в образе бога ветра Экекатля. Codex Borgia



Одна из страниц Codex Vindobonensis. Культура миштеков, ок. 1350 г. 22×19 см.
Вверху — изображение Кецалякоатля, поддерживающего небеса



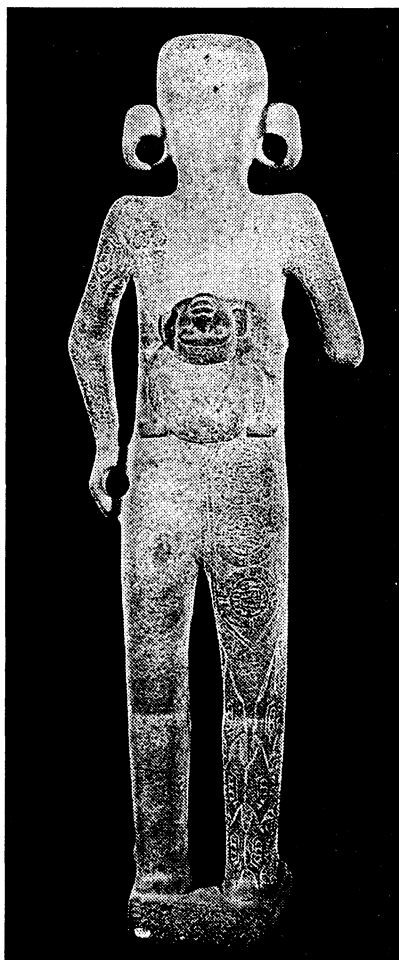
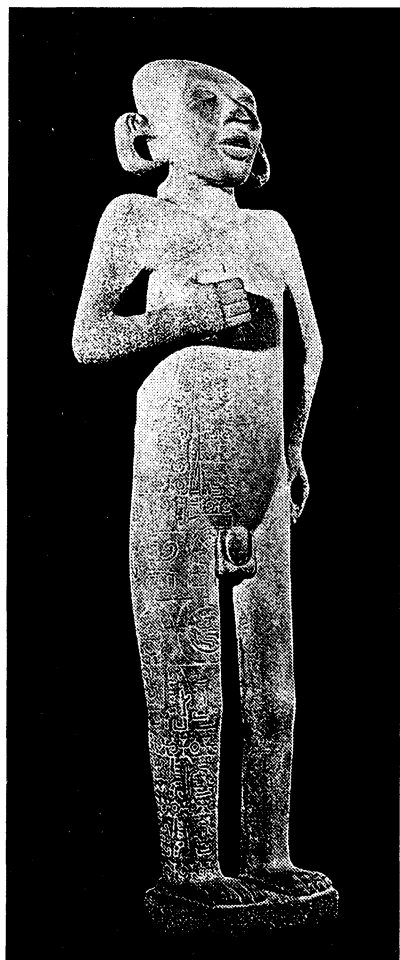
Кецалькоатль и бог Преисподней Миктлантекутли. Одно из воплощений Принципа Дуальности. Codex Borgia, фрагмент



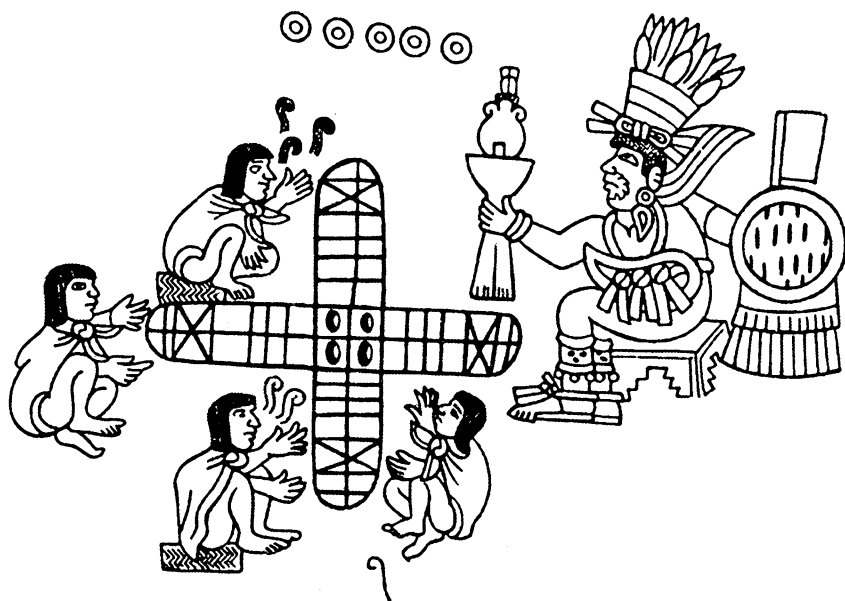
Йакатекутли (*Yacatecutli*), бог торговцев. Одно из воплощений Кецалькоатля в мифологии народов Центральной Мексики. Теотиуакан, фрагмент росписи архитектурного комплекса Тцакуала. Ок. 900 г. МНАН



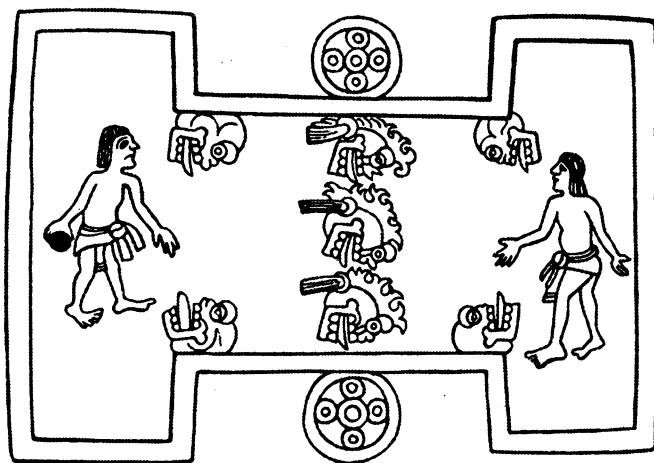
Шолотль, одна из ипостасей Кецалькоатля.
Мотив настенной росписи (прорись). Культура Теотиуакана



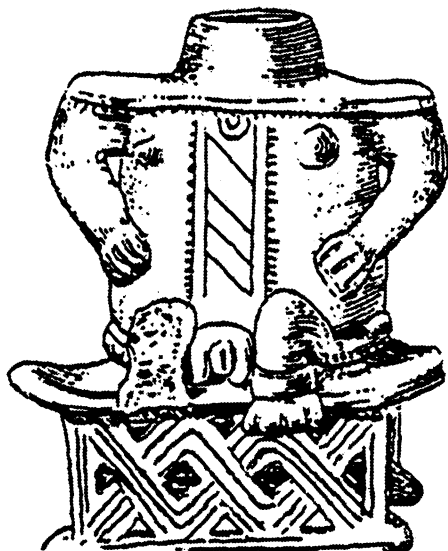
Фигура нагого юноши. Вид спереди и со спины.
Культура уастеков. Ок. 1300 г. Камень. 1,41 м. МНАН



Игра в патолли. Слева — изображение бога Макуилшочитля, к которому игроки взывают об удаче. Культура ацтеков. Codex Magliabecchi



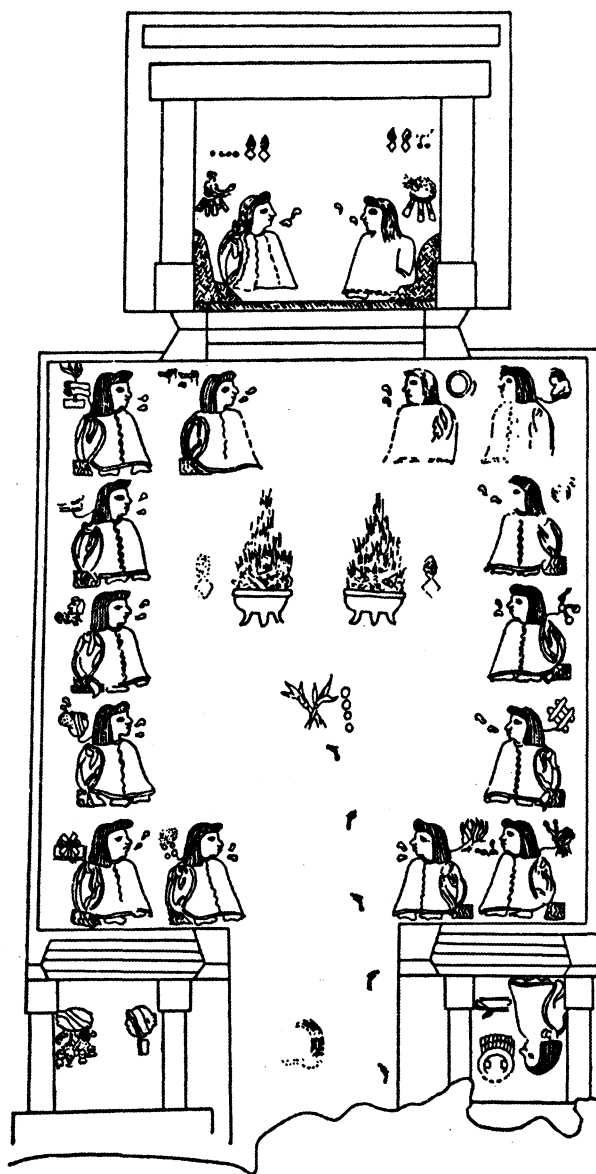
Игра в мяч. Культура ацтеков. Codex Magliabecchi



Кецалькоатль на сиденье, украшенном стилизованными
в виде плетенки изображениями змей



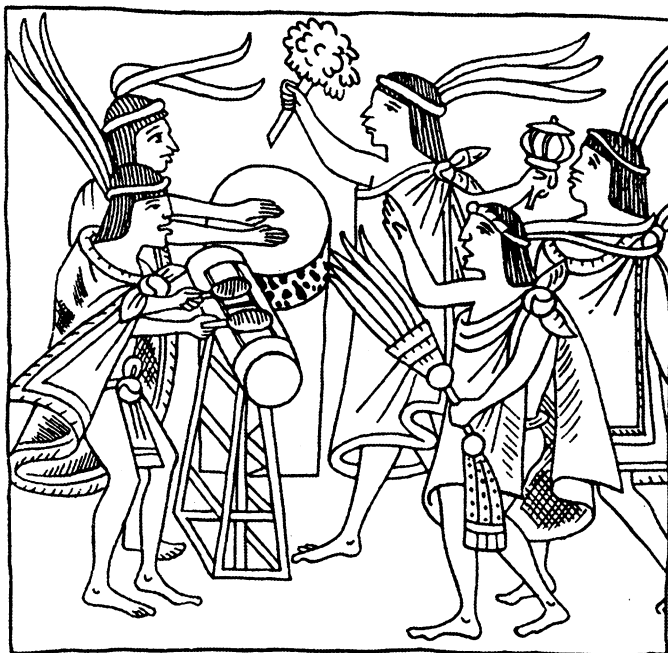
Плот, сплетенный из змей. Рисунок.
Культура ацтеков. Ок. 1540 г. МНАН



Собрание знати при дворе правителя Тескоко. Codex Quinatzin



Музыканты и поэты при дворе правителя.
Центральная Мексика. Codex Florentino



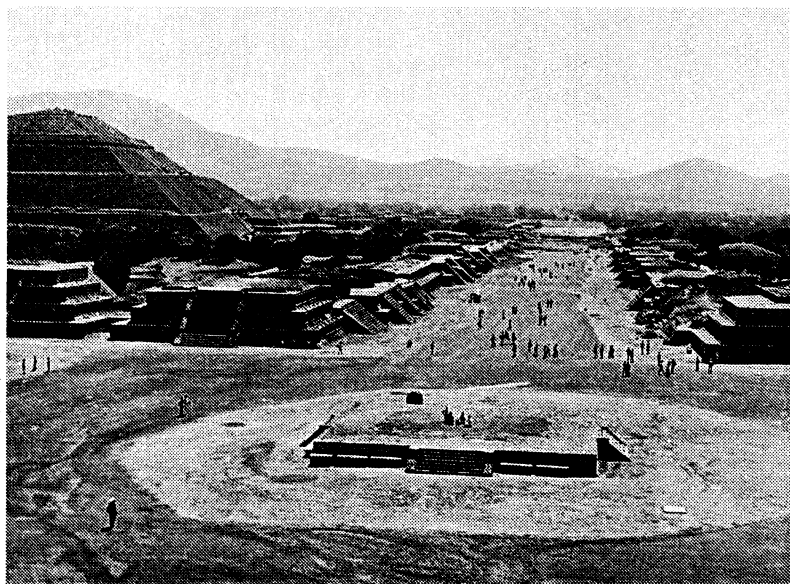
Танцоры и музыканты. Культура ацтеков. Codex Florentino



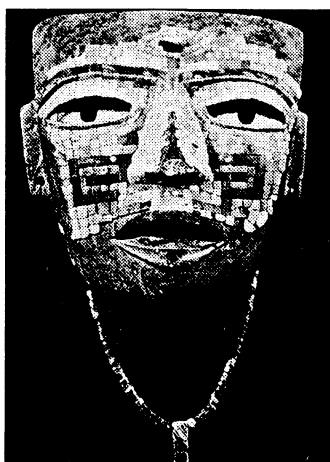
Музыкант. Погребальная урна. Культура сапотеков, Монте Альбан.
Терракота, раскраска. 45 см. Частное собрание



Танцор-акробат. Сапотеко-миштекская культура смешанного типа.
1200–1400 гг. Терракота. 7,2 см. Museo Frissel, Mitla, Oaxaca, México



«Дорога Мертвых», осевая магистраль Теотиуакана



Каменная маска, инкрустированная мозаикой из цветных камней и перламутра.
Культура Теотиуакана



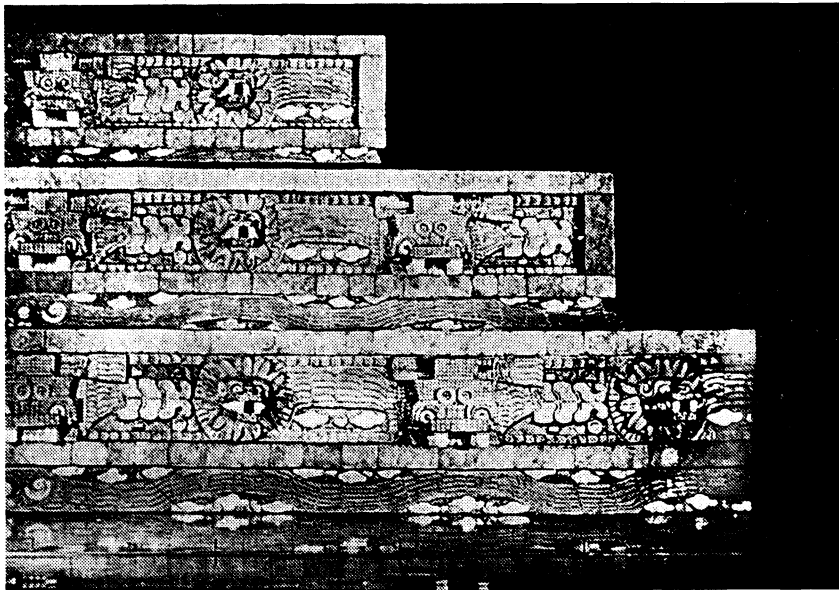
Каменная маска. Культура Теотиуакана



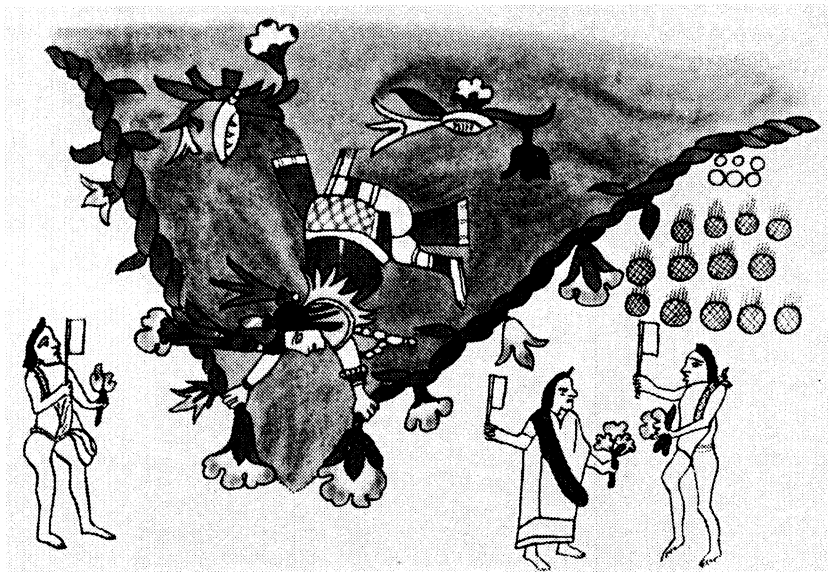
Фигурки представителей знати. Культура Теотиуакана.
350–650 гг. Керамика, 7,5 см. МНАН



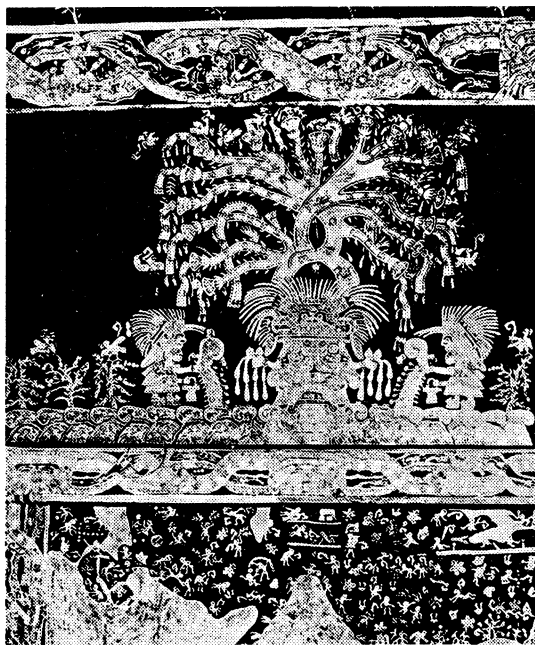
Фигурка с подвижными конечностями. Культура Теотиуакана.
400–800 гг. Керамика, 38,5 см



Рельефы пирамиды Кецалькоатля. Теотиуакан



Богиня Шочикецаль, возвращающаяся на землю после зимнего пребывания в Тлалокане. Codex Vaticanus



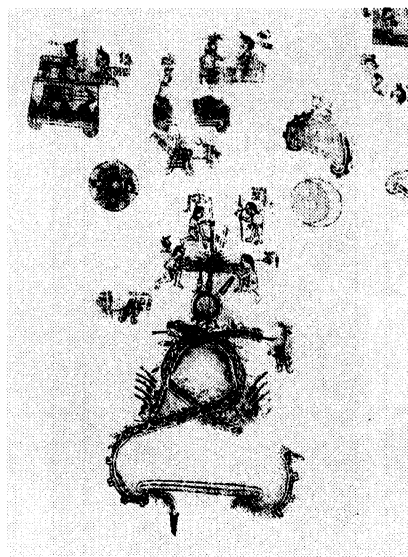
«Рай Тлалока» с мировым деревом, образованным пересечением двух стволов. Одно из воплощений Принципа Дуальности в искусстве Центральной Мексики классического периода. Теотиуакан. Фрагмент настенной росписи архитектурного комплекса Тепантитла



Настенная роспись архитектурного комплекса Тепантитла. Фрагмент. Теотиуакан

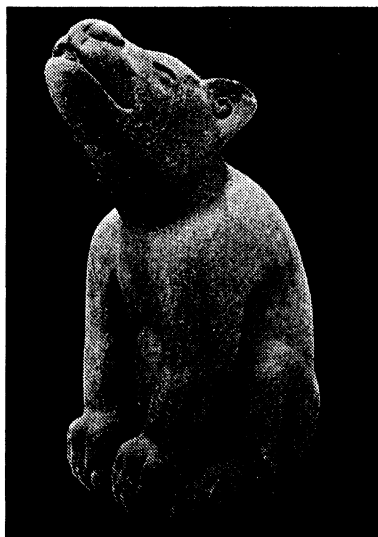


Настенная роспись архитектурного комплекса Тепантитла.
Фрагмент. Теотиуакан

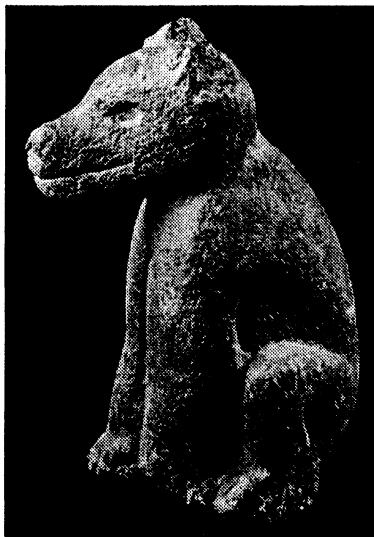


Переплетающиеся змеи, изображающие знак olin («движение»).

Из кодекса Lienzo Seler II. Оахака, 1580 г. Museum für Völkerkunde, Berlin



Пёс. Культура ацтеков. Ок. 1500 г.
Камень. Размер не указан.
Региональный музей, г. Пуэбла, Мексика



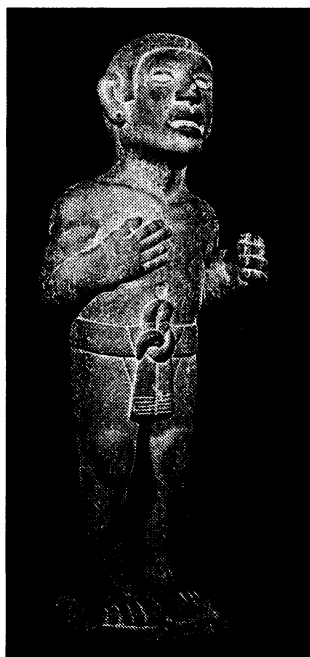
Пёс. Культура ацтеков.
Камень. 31,5 см.
Museum für Völkerkunde, Berlin



Койот. Культура ацтеков. Камень



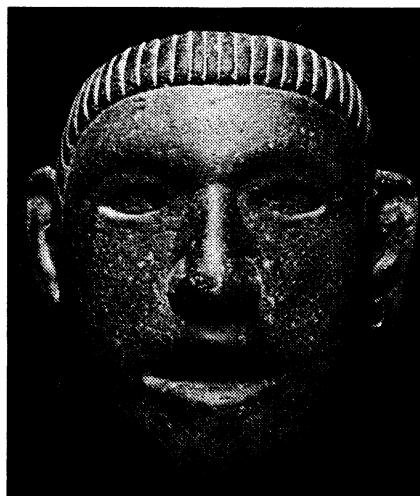
Ауисотль, фантастическое животное, обитающее в водоемах. Культура ацтеков.
1400–1520 гг. Камень. 13×33×30 см. Ethnologisches Museum SMPK, Berlin



Ацтекский простолюдин. Культура ацтеков. Камень. 81 см. МНАН



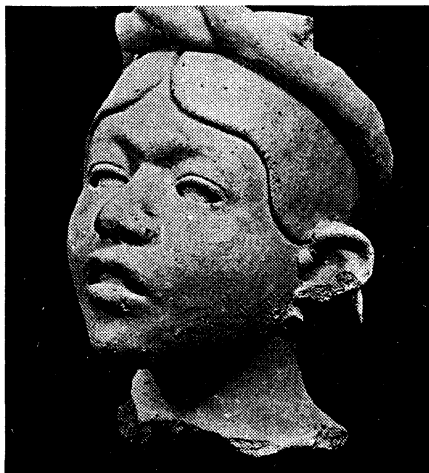
Традиционное изображение тлатоани (ацтекских правителей)
с пиктограммами их имен



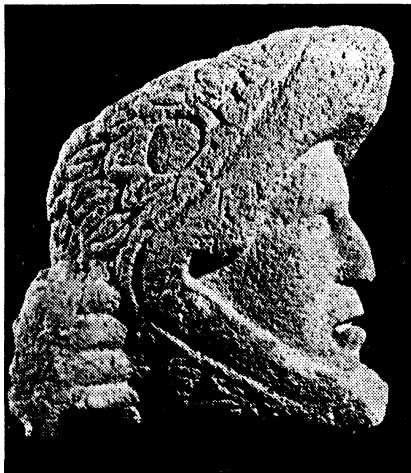
Каменная маска в виде лица мужчины. На внутренней стороне — рельеф с изображением Кецалькоатля в образе бога ветра Экеатля. 14 см.
Museum für Völkerkunde, Berlin



Умиравший ацтек. Культура ацтеков. 1370–1521 гг. Базальт. МНАН



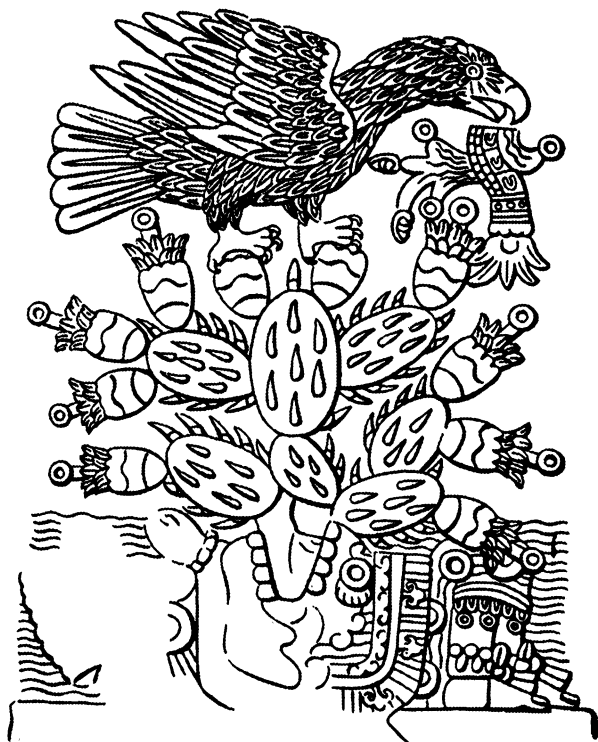
Голова девочки. Культура миштеков.
500–1200 гг. Терракота. 9 см.
Museo Regional de Xalapa, Veracruz,
México



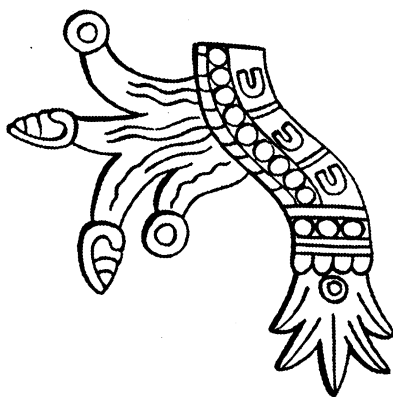
Голова «воина-орла». Культура
ацтеков. 1300–1500 гг. Камень. Ок.
38 см. МНАН



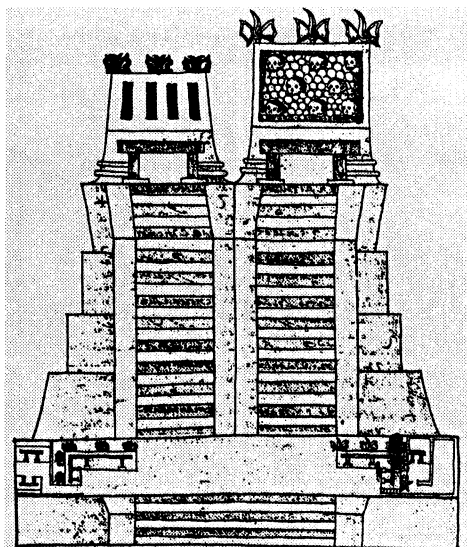
«Камень-календарь». Культура ацтеков. XVI в. Диаметр 306 см. МНАН



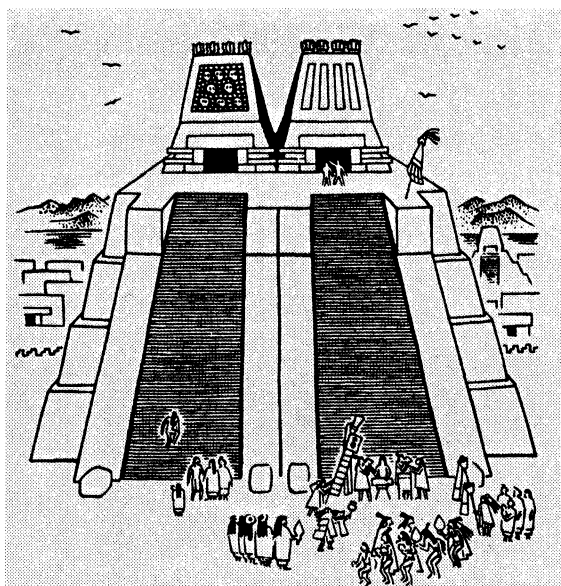
Орёл, сидящий на нопале — символ Теночтитлана



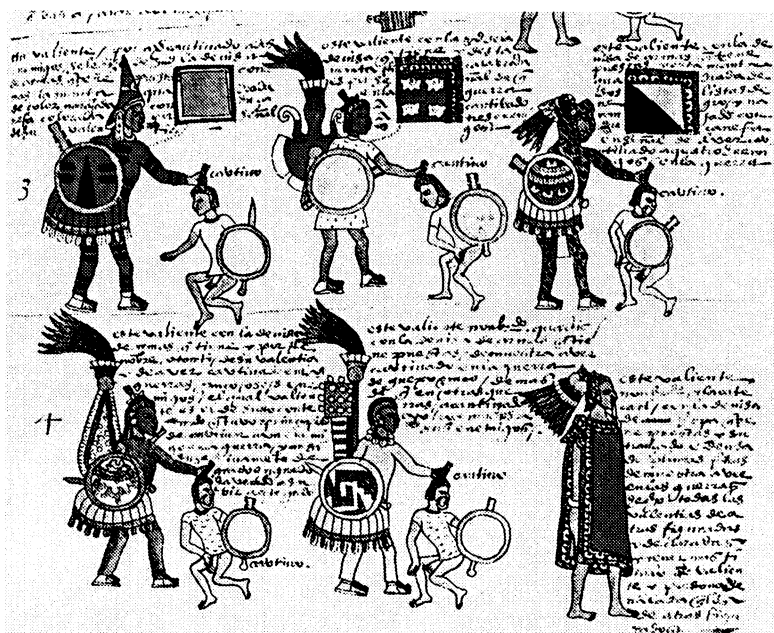
Идеограмма *atl-tlachinolli* («сожженная вода»)



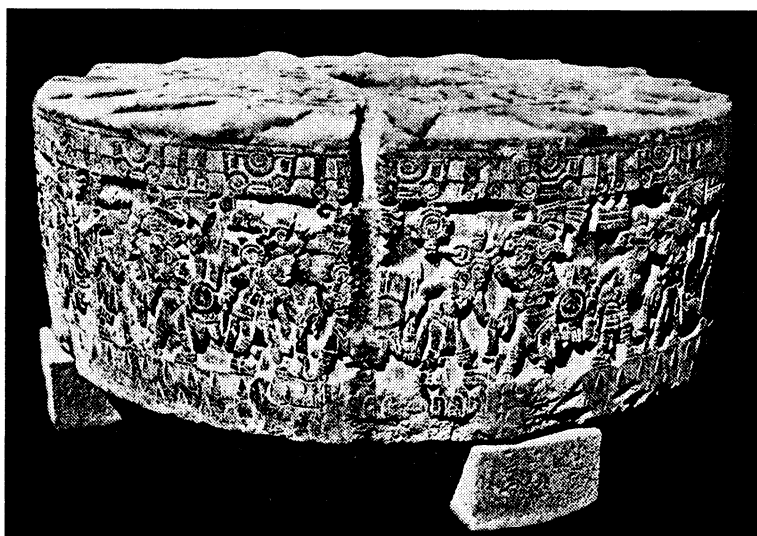
Главная пирамида Теночтитлана с двумя храмами на вершине.
Codex Ixtlixochitl



Главная пирамида Теночтитлана с двумя храмами на вершине. Рисунок.
Реконструкция М. Коваррубиаса



Ацтекские воины, захватывающие в бою пленников.
Codex Mendoza. Культура ацтеков. Ок. 1540 г. МНАН



Ацтекский алтарь для жертвоприношений. Так называемый «камень Тисока»



Тлатоани (ацтекский правитель) Тисок, захватывающий в бою пленника.
Фрагмент рельефа каменного алтаря (т. н. «камень Тисока»).

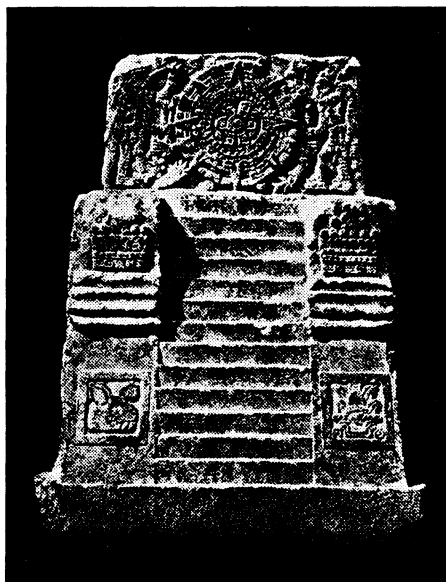
Культура ацтеков. Ок. 1480 г. МНАН



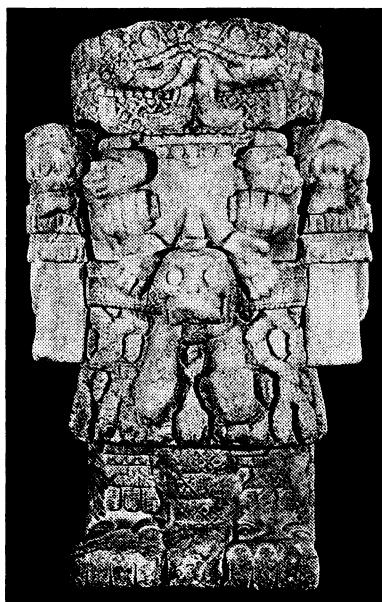
Жертвоприношение Солнцу. Codex Florentino. Ок. 1540 г. МНАН



Сцена жертвоприношения. Каменная стела, фрагмент резьбы.
Культура тольтеков. 600–900 гг. Museum für Völkerkunde, Berlin



Храм священной войны. Культура ацтеков. Каменная модель



Большая Коатликуэ. Культура ацтеков. Камень. Ок. 2,5 м. МНАН



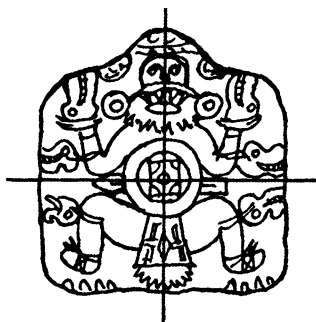
Большая Коатликуэ. Вид сзади



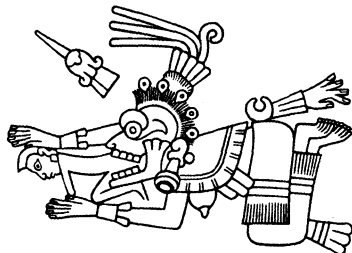
Большая Коатликуэ. Вид сбоку. Фрагмент



Большая Коатликуэ. Вид сзади. Фрагмент



Большая Коатликуэ. Рельеф на ступенях статуи, изображающий бога Миктлантекутли. Прорись



Миктлансиуатль, женская ипостась ацтекского божества преисподней.
Codex Féjerváry-Mayer



Коатликуэ. Культура ацтеков.
Камень, инкрустация бирюзой, раскраска. МНАН



Богиня Йопотликуэ. Культура ацтеков. Камень. МНАН



Богиня Сиуатетео. Культура ацтеков. Камень. МНАН



Старуха-роженица. Культура ацтеков. Камень



Урна в виде фигуры старца-бога огня. Культура ольмеков.
Камень. Веракрус, Серро де лас Месас

Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

Археология

- Шапова Ю. Л.* Археологическая эпоха (хронология, теория, модель).
Шапова Ю. Л. Византийское стекло. Очерки истории.
Алексеева Е. М. Античный город Горгиппия.
Флерова В. Е. Граффити Хазарии.
Мурашева В. В. Древнерусские ремешковые наборы украшений (X–XIII вв.).
Исланова И. В. Удомельское поозерье в эпоху железа и раннего средневековья.
Рындина Н. В. Древнейшее металлообработка, производство Юго-Восточной Европы.
Андрюшайтите Ю. В. И. П. Лаптев: У истоков отечественного флиграноведения.
Богданов А. П. Основы флиграноведения. История, теория, практика.
Пономарев А. Л. Деньги Золотой Орды и Трапезундской империи.
Гришин И. В., Клешинов В. Н. Каталоги русских средневековых монет.
Клешинов В. Н. Атлас монет Хорезма 1337–1338 гг.х. (1918–1920 гг.).
Абрамзон М. Г., Фролова Н. А., Горлов Ю. В. Клады античных монет на юге России.
Фролова Н. А., Абрамзон М. Г. Римские монеты в собрании ГИМ. Каталог. Ч. I, II.
Фролова Н. А. Монетное дело Боспора (середина I в.н.э. — середина IV в.н.э.). Ч. I, II.

История письма

- Чегодаев М. А.* Папирусная графика Древнего Египта.
Фридрих И. История письма.
Фридрих И. Дешифровка забытых письменностей и языков.
Дирингер Д. Алфавит.
Струве В. В. Происхождение алфавита.
Гельб И. Е. Опыт изучения письма. Основы грамматики.
Крчковский И. Ю. Над арабскими рукописями.
Папина А. Ф. Происхождение славянской письменности.
Бодянский О. М. О времени происхождения славянских письмен.
Амосов А. А. Лицевой летописный свод Ивана Грозного.

Современная Латинская Америка

- Строганов А. И.* Страницы истории Латинской Америки. XX век.
Давыдов В. М. От Латинской Америки к России.
Давыдов В. М. (ред.) Современная Куба: вопросы экономической адаптации.
Ибероамериканский мир перед вызовами глобализации. Сборник докладов.
Ткаченко В. А. Феномен Фушимори: авторитаризм versus демократия.
Чумакова М. Л. Колумбийская драма.
Булавин В. И., Дабаян Э. С., Семенов В. Л. Венесуэла в поисках альтернативы.
Симонова Л. Н. Финансовая либерализация: чилийский вариант.
Теперман В. А. и др. (ред.) Малые страны Латинской Америки.
Бобровников А. В. и др. Латинскоамериканский опыт модернизации.
Сила права или право силы? Международная безопасность. Сборник статей.
Мартынов Б. Ф. «Золотой канцлер».
Глинкин А. Н. и др. Интеграция в западном полушарии и Россия.
Миронов Н. М. Аргентинская Республика: конституционный строй, права человека, выборы. Сборник документов.

Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

Мировая история

Бароха Х. Каро. Баски. Пер. с исп.

Парсегова Г. З. Письма об Испании. 160 лет спустя.

Марей А. В. Язык права средневековой Испании.

Варьяш И. И. Правовое пространство Ислама в христианской Испании XIII–XV вв.

Красняк О. А. Всемирная история.

Красняк О. А. Становление иранской регулярной армии в 1879–1921 гг.

Тихонова Е. В. Этноконфессиональные общины Ирака в годы британского мандата.

Генифе П. Политика революционного террора 1789–1794.

Чудинов А. В. (ред.) Французский ежегодник. 2000–2006. Вып. 1–6.

Репина Л. П. (ред.) Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. 1–24.

Фрикке В. Кто осудил Иисуса? Точка зрения юриста. Пер. с англ.

Пилат Б. В. Иисус, евреи и раннее христианство.

Пилат Б. В. От Иисуса к мессии.

Фрумкин К. Г. Пассионарность: Приключения одной идеи.

Гринин Л. Е. Государство и исторический процесс. Кн. 1–3.

Гринин Л. Е. Производительные силы и исторический процесс.

Гринин Л. Е. Философия, социология и теория истории.

Гринин Л. Е. и др. Философия истории: проблемы и перспективы.

Гринин Л. Е., Коротаев А. В., Малков С. Ю. (ред.) История и математика. Вып. 1–5.

Коротаев А. В., Малков А. С., Халтурина Д. А. Законы истории. Кн. 1, 2.

История России

Степановичев А. Т. История России IX–XVII веков: От Российской государственности до Российской империи.

Кульпин Э. С. Золотая Орда. Проблемы генезиса Российского государства.

Кульпин Э. С. Путь России: Генезис кризисов природы и общества в России.

Ельянов Е. М. Иван Грозный — созидатель или разрушитель?

Ильичев А. Т. Справочник по русской истории. Киевская Русь.

Ильичев А. Т., Ляшенко А. Г. Справочник по русской истории: Южнорусские княжества; Владимирская Русь.

Хорошкевич А. Л. Русь и Крым: От союза к противостоянию. Конец XV — начало XVI вв.

Кистерев С. Н. (ред.) Очерки феодальной России. Вып. 1–8.

Плотников А. Ю. Русская дальневосточная граница в XVIII — первой половине XX в.

Карпович Е. П. Родовые прозвания и титулы в России и слияние иноземцев с русскими.

Жизнь в свете, дома и при дворе. Правила этикета для России конца XIX века.

Зубов В. П. Русские проповедники: Очерки по истории русской проповеди.

Данилевский И. Н. Смысловые уровни повести временных лет.

Тимошина Л. А. (ред.) Архив гостей Панкратьевых XVII — начала XVIII в.

Сенин А. С. Московский железнодорожный узел. 1917–1922 гг.

Робертс Дж. Победа под Сталинградом. Битва, которая изменила историю.

Барский Л. А. Сталин. Портрет без ретуши.

Бузалин А. В., Колганов А. И. Сталин и распад СССР.

Никаноров Г. Л. Надрыв: Правда и ложь отечественной истории XX века.

Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

Серия «Академия фундаментальных исследований»

Кудрявцев А. Е. Испания в Средние века.

Тураев Б. А. Древний Египет.

Делич Ф. Библия и Вавилон.

Хвостов М. М. История Греции. Курс лекций.

Аландский П. И. История Греции.

Ле Шателье А. Ислам в XIX веке.

Остроумов Н. П. Исламоведение: Аравия, колыбель ислама.

Крачковский И. Ю. Над арабскими рукописями.

Шрадер О. Индоевропейцы.

Погодин А. Л. Краткий очерк истории славян.

Афанасьев Г. Е. История Ирландии.

Митрофанов П. История Австрии.

Тарле Е. В. История Италии в средние века.

Лависс Э. Очерки по истории Пруссии.

Петрушевский Д. М. Очерки из истории английского государства и общества в средние века.

Петрушевский Д. М. Очерки из истории средневекового общества и государства.

Добиаши-Рожественская О. А. Эпоха крестовых походов. Общий очерк.

Серебряников В. Загадочный эпизод Французской революции.

Нейгебауер О. Точные науки в древности.

Серия «История языков народов Европы»

Шишмарев В. Ф. Очерки по истории языков Испании.

Григорьев В. П. История испанского языка.

Вольф Е. М. История португальского языка.

Доза А. История французского языка.

Сергиевский М. В. История французского языка.

Волкова З. Н. Истоки французского литературного языка.

Браше О. Историческая грамматика французского языка.

Бурсье Э. Основы романского языкознания.

Гурычева М. С. Народная латынь.

Тронский И. М. Общенироевропейское языковое состояние.

Сухачев Н. Л. Перспектива истории в индоевропеистике.

Серия «Из наследия мировой философской мысли: эстетика»

Мильталер Ю. Что такое красота? Введение в эстетику.

Мейман Э. Введение в современную эстетику.

Тард Г. Сущность искусства.

Рёскин Дж. Радость навеки и ее рыночная цена или политическая экономия искусства.

Рёскин Дж. Законы Фиезола. Истинные законы красоты.

Сизеран Р. Рёскин и религия красоты.

Сеайль Г. Леонардо да Винчи как художник и ученый (1452–1519).

Гольцев В. А. Об искусстве. Критические заметки.

Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений.

Представляем Вам наши лучшие книги:



URSS

Культурология

Жукоцкая З. Р. Культурология. Курс лекций.

Костяев А. И., Максимова Н. Ю. Культурология. Диалоги, схемы, таблицы, упражнения, тесты, комментарии, рекомендации, исследования.

Костяев А. И., Максимова Н. Ю. Современная российская цивилизациология.

Лотман Ю. М., Петров В. М. (ред.) Искусствоведение.

Голицын Г. А., Петров В. М. Социальная и культурная динамика.

Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества.

Костина А. В., Гудима Т. М. Культурная политика современной России.

Сорочкин Б. Ю. (ред.) Дети и культура.

Сорочкин Б. Ю. (ред.) Актуальные проблемы культурной политики современной России.

Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса.

Хренов Н. А. (ред.) Теория художественной культуры.

Тасалов В. И. Искусство в системе Человек — Вселенная.

Заховаева А. Г. Искусство: социально-философский анализ.

Иванченко Г. В. Совершенство в искусстве и в жизни.

Афасижев М. Н. Изображение и слово в эволюции художественной культуры.

Макарова Г. В. (ред.) Западное искусство. XX век. Образы времени и язык искусства.

Рубанова И. И. (ред.) Западное искусство. XX век. Проблемы интерпретации.

Розин В. М. Визуальная культура и восприятие. Как человек видит и понимает мир.

Новикова А. А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей.

Новикова А. А. (ред.) Средства массовой коммуникации в эпоху глобализации.

Липков А. И. Ящик Пандоры: Феномен компьютерных игр в мире и в России.

Мисюров Д. А. Символы о символах: Начала культурно-символической политики.

Петров М. К. Язык, знак, культура.

Фриче В. М. Социология искусства.

Шинкаренко В. Д. Нейротипология культуры.

Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространства. Кн. 1, 2.

Моль А. Социодинамика культуры.

Серия «Учебники и учебные пособия по культуре и искусству»

Разлогов К. Э. (отв. ред.) Новые аудиовизуальные технологии.

Шулепова Э. А. (отв. ред.) Основы музееведения.

Быховская И. М. (отв. ред.) Основы культурологии.

Тел./факс:

(499) 135-42-46,

(499) 135-42-16,

E-mail:

URSS@URSS.ru

http://URSS.ru

Наши книги можно приобрести в магазинах:

«Библио-Глобус» (м. Лубянка, ул. Мясницкая, 6. Тел. (495) 625-2457)

«Московский дом книги» (м. Арбатская, ул. Новый Арбат, 8. Тел. (495) 203-8242)

«Молодая гвардия» (м. Полянка, ул. Б. Полянка, 28. Тел. (495) 238-5001, 780-3370)

«Дом научно-технической книги» (Ленинский пр-т, 40. Тел. (495) 137-6019)

«Дом книги на Ладомской» (м. Бауманская, ул. Ладомская, 8, стр. 1. Тел. 267-0302)

«Гюизис» (м. Университет, 1 г-м. корпус МГУ, комн. 141. Тел. (495) 939-4713)

«У Кентавра» (РГТУ) (м. Новослободская, ул. Чапаева, 15. Тел. (499) 973-4301)

«СПб. дом книги» (Невский пр., 28. Тел. (812) 448-2355)

Дистрибьюторский центр научной литературы



URSS

- Приглашаем к сотрудничеству книготорговые организации по распространению нашего ассортимента в регионах России.
- Предоставляем наиболее полный прайс по книгам издательства URSS и большинства научных и учебных издательств России.
- Индивидуально осуществляем подборку ассортимента нашим клиентам.
- Организуем электронный обмен информацией с магазинами и оптовыми фирмами.
- Работаем с книжными магазинами Москвы и других городов России.
- Предлагаем комплектование научным и учебным библиотекам.
- Квалифицированно работаем с широким ассортиментом научной литературы.
- Удобная система заказа, быстрые сроки исполнения, возможность отсрочки платежей, доставка транспортом или почтой в любую точку России.

Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

Федосов Д. Г. Андские страны в колониальную эпоху.
Штейн А. Л. История испанской литературы.
Штейн А. Л. Дон Кихот — вечный спутник человечества.
Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада.
Преображенский П. Ф. В мире античных образов.
Преображенский П. Ф. Тертуллиан и Рим.
Преображенский П. Ф. Курс этнологии.
Шестаков В. П. История истории искусства: От Плиния до наших дней.
Шестаков В. П. История эстетических учений.
Свириденко С. (ред.) Старшая Эдда. Песнь о богах.
Сыромятников С. Н. Сага об Эйрике Красном.
Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века.
Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность.
Морозова Т. Е. (ред.) Искусство Востока: Сравнительное изучение традиций.
Шукуров Ш. М. Образ человека в искусстве ислама.
Соколов-Ремизов С. Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений: между прошлым и будущим.
Муриан И. Ф. Китайская раннебуддийская скульптура IV—VIII вв.
Ганевская Э. В., Дубровин А. Ф., Огнева Е. Д. Пять семей Будды.
Ольденбург С. Ф. Культура Индии.
Серебряков И. Д., Ванина Е. Ю. (ред.) Голоса индийского средневековья.
 Классическое искусство от Древности до XX века. Сборник статей.
Свидерская М. И. (ред.) Западная Европа. XVI век: Цивилизация, культура, искусство.
Мазаяв А. И. Искусство и большевизм (1920—1930-е гг.).
Манин В. С. Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917—1941 гг.
Стигнеев В. Т. (ред.) Фотография: Проблемы поэтики.
Стигнеев В. Т. Век фотографии. Очерки истории отечественной фотографии.

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам:
тел./факс (499) 135-42-16, 135-42-46
 или **электронной почтой URSS@URSS.ru**
 Полный каталог изданий представлен
 в **Интернет-магазине:** <http://URSS.ru>

**Научная и учебная
литература**



Одним из следствий великих географических открытий, совершенных на заре Нового времени, стало распространение культуры европейского Запада на землях Америки. Открытием и завоеванием «Американских Индий» человечество продолжило движение по пути, на котором отдельные очаги цивилизации, разделенные прежде непреодолимыми пространствами, становились частью единой ойкумены. Книга повествует об искусстве мира, канувшего в историю с Конкистой, как об особом образном языке, раскрывающем мифологическое мировоззрение, корни которого уходят глубоко в местную почву. Индейские народы Мексики пронесли его сквозь века. Не зная его индейских истоков, невозможно по-настоящему понять творчество современных мексиканских мастеров кисти и пера.

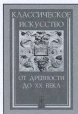
Об авторе

Елена Анатольевна КОЗЛОВА



Ведущий научный сотрудник отдела ибероамериканского искусства Государственного института искусствознания. Автор многочисленных публикаций, посвященных истории изобразительного искусства и культуры Мексики и других стран Латинской Америки. Хронологический диапазон работ Е. А. Козловой простирается от доколумбовой Древности до новейших тенденций в искусстве наших дней. В монографии «Становление мексиканской живописи. XVI–XVIII века», вышедшей в 1996 г., подняты интересные проблемы возможности включения элементов индейской художественной культуры в религиозное искусство испанской колонии и эволюции европейского искусства на земле, ставшей Латинской Америкой.

Наше издательство предлагает следующие книги:



5851 ID 72712

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА



Тел./факс: 7 (499) 135-42-16
Тел./факс: 7 (499) 135-42-46



E-mail:
URSS@URSS.ru
Каталог изданий
в Интернете:
<http://URSS.ru>